.B47

BERNI

Palabra e Imagen

o por IMAGEN Galería de Arte

BERNI

Palabra e Imagen

Entrevista realizada por
JOSE VIÑALS

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA
BIBLIOTECA

Imagen Galería de Arte

033494

Primera edición: 3.000 ejemplares
terminada el 3 de mayo de 1976
por IMPRENTA DE LOS BUENOS AYRES

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Impreso en Argentina - Printed in Argentina

N663P.B47
A14
1976

© Imagen Galería de Arte
Paraguay 867, Buenos Aires, Argentina

¡Por favor, no me vengás con ésas! —me dijo ella—. ¿A Antonio? ¿Vos te creés que alguien lo puede conocer bien, bien, a Antonio? Ni a él ni a su obra. Es un monstruo que lo devora todo. Yo ni la mano le dejo cerca mucho tiempo porque si me descuido me la come. No; ni él sabe cómo es. ¿Lo viste comer alguna vez? Bueno, fijate bien. No mastica con los dientes, mastica con los ojos. Yo creo que lo único que le interesa es lo que puede transformar. A veces pienso que ni siquiera la pintura le interesa: lo que le interesa es pintar . . .

Me dijo muchas cosas más; para no olvidarlas (porque ya me estaba dando vueltas en la cabeza el proyecto de un libro sobre Berni), en cuanto nos separamos me fui a un café y las anoté en un cuaderno de tapas de hule negro que siempre llevo conmigo; anoté las más llamativas; releyéndolas ahora, me regocijo con la vivacidad de muchas de sus definiciones y adjetivaciones incandescentes. Las que siguen son unas pocas muestras:

** Es un sujeto peligrosísimo.*

** Se la pasa experimentando y renovando; te aseguro que si antes de él la pintura se hubiera*

hecho pegoteando chatarra, maderitas, latas, trapos, él hubiera inventado el óleo.

** Es un glotón del conocimiento.*

** Nadie puede limitarlo en su libertad; ni una mujer, ni un partido, ni la policía, ni el miedo. El que piense lo contrario se equivoca. Antonio es muy valiente; pero sobre todo es muy, muy astuto.*

** Es un genio y le gusta que se lo digan, aunque se hace como que no le importa.*

** Si se tiene que ir a pintar no lo retiene nada, ni siquiera que una esté desnuda en la cama; en diez minutos termina con el asunto, te acaricia con una mano y con la otra ya se está poniendo las botas para irse a trabajar.*

** No se compadece de nada ni le tiene lástima a nadie; la lástima, como la limosna, le parece una inmoralidad.*

** Es cómico; miralo de atrás con esos pantalones bombilla y esos zapatos de taco alto; mirale el saquito corto: tiene pinta de rufián. ¿Y le viste las patas chuecas? Parece un cowboy. El sombrero es bárbaro, pero se lo compró en Santiago del Estero, no en Londres, qué te pensás . . .*

** La sordera que tiene es un invento de él. Le viene al pelo. Cuando se le da la gana se desenchùfa el aparatito y listo.*

** Se ríe de todo y de todos. Conmigo se está riendo siempre; dice que soy loca, que lo divierto. Pero la mayoría de las veces no se está riendo conmigo, se está riendo de mí.*

** Es una urraca juntando cosas; aunque todo lo que junta lo usa; no sabés cuándo, pero un día, fatalmente, lo usa.*

** Sí, me lleva como cuarenta años, pero de ventaja.*

Ella no dice estas cosas en voz baja; las dice con todo el desenfado del mundo y a quien quiera oírlas; yo no tuve el privilegio de que me las dijera confidencialmente y sólo a mí. Sin embargo una vez, en un hotel de Río Hondo, me dijo (o se dijo) algo que tuvo el aroma secreto de la confidencia, por más que lo dijo a los gritos; me preguntó (o se preguntó, repito):

—¿Vos te pensás que me ama?

—¡Eh, pará, Sunula! —le dije— ¿Por qué gritás así?

—Es que este sordo del carajo no escucha nada . . .

Estábamos jugando al truco en el barcito del hotel, él y yo de compañeros. Berni me hizo la seña del as de bastos (los que no saben jugar al truco debieran averiguar cuán diciente y oportuno es ese guiño, a veces). Aclaro que perdimos la mano y la partida.

Ella, Sunula, es su mujer; Sunula es el apodo; su nombre es Silvina, tal como puede leerse en los datos biográficos impresos en el Apéndice de este libro. Vive con Berni en un bello y amistoso departamento cuya decoración lleva las marcas de su espléndida impronta femenina; es un lugar donde todo pareciera hecho sólo para el agasajo y la glorificación íntima del compañero y de los amigos que los visitan; ocupa el primer piso de un edificio de construcción reciente, en Caballito, a pocos pasos del Parque Lezica. Pero Sunula, además, colabora con Berni trabajando diariamente junto a él, o en los asuntos de él, en el enorme taller del artista: una casa esquina de dos plantas, lindera a un puente que atraviesa los ramales ferroviarios del oeste, sobre calle Rawson, en el

barrio de Almagro. Pese a su tamaño, el taller, los talleres, mejor dicho, no son suficientes para contener la desbordante obra del maestro que su poderosa vitalidad creativa y sus casi sesenta años de pintor han ido acopiando; obras puestas a resguardo de la voracidad de galerías y coleccionistas o inconclusas o en proceso de elaboración o aguardando la culminación de ciertos desarrollos temáticos que las integrarán, una a una, a universos de sentido mayores y más complejos.

A mediados de octubre del 75 nos encontramos en ese hotel de Río Hondo que mencioné, porque Berni estaba trabajando allí, so-pretexto de que estaba descansando en las termas. Nos citamos en ese sitio porque, supuestamente, lejos de Buenos Aires podríamos hablar con toda tranquilidad; ya el proyecto era grabar nuestras conversaciones con destino a este libro; pero no grabamos entonces, aunque hablamos, sí, y comimos y bebimos y fuimos a ver una película de el Gordo y el Flaco y caminamos y visitamos una docena de rústicos y diminutos santuarios consagrados a la Difunta Correa, capillitas no mayores que una casilla de perro que la devoción y la superstición popular han desperdigado con gratitud, dolor o esperanza, a orillas de los caminos, entre los churquis, en patios, en rincones, en aceras al frente de las casas. Unos pocos ladrillos unidos con mezcla o con adobe, a veces un revestimiento ingenuamente suntuoso de azulejos decorados, velas, flores de plástico, botellas o tarritos con agua para la mártir que murió de sed, alguna lámina de calendario, alguna postal dibujada por un lóbrego ilustrador que representa a la Deolinda Correa, muerta y tendida con su hijito prendido al pecho, algún corazón o alguna cruz pintados o de latón o de madera, monedas y hasta billetes de cien pesos, exiguas ofrendas, miseros exvotos... Berni ha registrado ese testimonio en una pieza de extraordinario

valor y grandes dimensiones cuya reproducción enriquece la portada de este volumen.

Cinco meses después volvimos a conversar durante dos días —esta vez delante del grabador—, en la casa del maestro. Seis horas netas de registro en cinta magnética que cierto rigor y cierto criterio de la significación y de la medida han permitido compactar en un texto que se puede recorrer en un par de horas, inversión nada exagerada cuando se trata de la palabra de un gran artista y de un gran hombre, de un luchador sin tregua, de una figura colosal en el arte de Argentina, de América y del mundo; un pintor de la talla y del linaje gigante de los Rivera, los Siqueiros, los Orozco, los Portinari, los Tamayo, los Matta, pero con una movilidad, una pluralidad de invención, un desprejuicio, una osadía formal y conceptual y un gusto irrefrenable por la vanguardia (y por los riesgos de la vanguardia), superiores a los de todos esos artistas incomparables que, como Berni, han dado al arte americano una estatura histórica en el arte y en la historia del siglo.

JV

Palabra e Imagen

Errores históricos

V.: Creo que va siendo hora de poner en orden tu biografía.

BERNI *(interrumpiéndome)*: ¿Por qué? No me estoy por morir, che.

V.: No, no es por eso. Digamos que es por respeto a la verdad histórica.

BERNI *(interrumpiéndome otra vez)*: ¿En qué mundo vivís vos? Porque en el que yo conozco, la verdad histórica es más bien una histórica mentira.

V.: Bueno, no la llamemos verdad, si no querés; llamémosla exactitud; y no la llamemos histórica tampoco, sino biográfica.

BERNI: ¿Y eso qué importancia tiene?

V.: Se trata de tu *biografía.*

BERNI: Te repetiría la misma pregunta: ¿qué importancia tiene?

V.: He leído a algunos de tus biógrafos y encontrado contradicciones y errores y me parece ésta una buena

ocasión para corregirlos. Decime si estás o no dispuesto a colaborar.

BERNI: Desde luego que sí. Pero te aclaro que no tengo biógrafos. Simplemente hay personas que se han ocupado de mí y de mi obra y si, en algún caso, han divulgado datos erróneos, como vos decís, será porque han tenido una mala fuente de información. Y creo que, en la mayoría de los casos, yo mismo he sido esa mala fuente.

V.: ¿Los indujiste a error?

BERNI: Seguramente... sí.

V.: ¿Por qué? ¿Querías confundirlos deliberadamente?

BERNI: No, para nada; es que en general a eso le doy poca importancia.

V.: La inexactitud, la vaguedad, son más propias de la leyenda que de la historia: ¿no será que te importa más la leyenda Berni que la historia Berni?

BERNI: No, no es así; en primer lugar, lo que pasa es que no tengo una gran memoria y he olvidado muchas cosas de mi vida. O las recuerdo, pero las recuerdo sin mucha precisión. En segundo lugar, jamás me he ocupado de reunir y tener clasificados, como otros tienen, papeles, antecedentes, catálogos, críticas. Sencillamente, eso nunca me interesó. Lo poco que reuní se ha ido dispersando o perdiéndose o ha sido destruido.

V.: ¿Ha sido destruido por otros o por vos?

BERNI: Por mí y por otros. Pero mi desidia o mi desinterés son los responsables principales. Sucede, además, que he tenido una vida muy trashumante.

V.: Decís que no tenés una buena memoria pero yo te he escuchado relatar hechos o anécdotas del pasado con extraordinaria vivacidad y abundancia de detalles precisos.

BERNI: Sí, en particular sí, pero en general no. A todo el mundo se le quedan fijados ciertos recuerdos de la infancia o de la juventud; pero si a una persona le preguntás qué le pasó el lunes de la semana pasada, a lo mejor no sabe o le cuesta un gran esfuerzo recordarlo. La memoria también es selectiva, retiene lo que le importa y borra el resto. Además, fijate, yo puedo referir una historia con lujo de detalles; muy bien; pero a lo mejor esos detalles o hasta la historia misma pueden haber sido inventados por mí; o alterados sin querer, no voluntariamente. Eso pasa siempre, y a un artista seguramente le pasa más a menudo. ¿No te parece?

V.: ¿Es real o inventado que hiciste tu primera muestra individual de pintura cuando tenías 13 años, o sea en 1918, como dice el escritor francés Gassiot-Talabot? (1)

BERNI: No, no, no. Hay un error. Cuando hice mi primera exposición, que no la hice yo, que la organizó Eugenio Fornels, tendría más o menos 15 años. Yo había pintado más que nada una serie de paisajes al óleo y Fornels mismo me la presentó. Se hizo en la Galería Mary, de Rosario. Ya no existe más esa galería.

Los primeros maestros

V.: ¿Fornels fue tu primer maestro, no?

BERNI: No exactamente.

V.: Entonces, otro de tus biógrafos, o de las personas que se han ocupado de vos y de tu obra, como preferís que se diga, también se equivoca. Me refiero a Rafael Squirru; porque Squirru, en su último libro sobre vos (2), *dice que te iniciaste en un taller de vitrales "bajo la batuta de los catalanes Fornels". También Squirru menciona otra guía en tu formación adolescente "el taller de letreros de Munné".*

BERNI: Eso es a medias cierto. Mi inclinación por la pintura surgió así (te la voy a explicar bien porque es

(1) Gérald Gassiot-Talabot: "Eléments pour une biographie", Editions Georges Fall, París, 1971.

(2) Rafael Squirru: "Berni", Ediciones Dead Weight, Buenos Aires 1975.

interesante): nosotros teníamos una casa en Rosario; una casa esquina bastante grande que todavía existe; hasta hace poco era un restorán, una fonda mejor dicho. Mi padre le había alquilado un local sobre calle Catamarca a un italiano inmigrado, amigo de él, que puso una agencia de quiniela y lotería con un anexo de librería. Entonces, la clientela era escasa; muy poca gente entraba a comprar y, bueno, este hombre se la pasaba todo el día dibujando; yo, viéndolo dibujar, me puse a hacer lo mismo. Seguramente él encontró en mí algo especial, porque me acuerdo que le dijo a mi padre que yo "tenía un don natural para el dibujo" y le aconsejó que me mandara a estudiar. En ese tiempo, en Rosario, no había academias. Yo tendría 10, 11 años, de modo que sería por el año 15 o por el 16, así que imaginate. Ese agenciero conocía un taller de vitrales que era de unos catalanes; la firma era Buxadera y Cía. El posiblemente sugirió que en ese taller me podrían tomar a mí, que me enseñarían y que además podría llegar a ser ayudante. Seguramente entonces él o mi padre hablaron con los Buxadera y me tomaron.

V.: Ser ayudante, decís. ¿Qué importancia tenía eso? ¿Un aumento de sueldo, a lo mejor?

BERNI: No, aumento no; apenas un sueldito, porque en ese entonces a un aprendiz nunca se le pagaba.

V.: ¿Hacía mucha falta el dinero en tu casa? ¿No trabajaba bien tu padre?

BERNI: Yo no digo que hiciera mucha falta, pero falta hacía. ¿Vos sabés que mi papá era sastre, no? No le iba bien con la sastrería, tanto que se volvió a Italia por esa época, más o menos.

V.: Tenemos que hacer otra aclaración entonces, porque si las fechas que vas marcando son correctas, hay otro error en Gassiot-Talabot. El dice que tu padre se volvió a Italia en 1914 y que murió allí en 1915.

BERNI: Es lo que yo te digo ¿ves? Yo tengo todo ese período medio borrado y no recuerdo las fechas con precisión. Creo que mi padre se fue a Europa poco antes

de que Italia entrara en la guerra del 14-18; pero me parece que Italia entró tarde en esa guerra, por el 16, o a fines del 15. Entonces puede ser que yo hubiera empezado antes con los Buxadera, a los 8 ó 9 años. De lo que estoy seguro es que yo era una criatura. Pero fijate que aquel italiano vendedor de loterías también regresó a Italia, y hasta mandó una tarjeta de recuerdo y yo deduzco que, como era amigo de mi padre, se la habría mandado a él.

V.: Ese vendedor de loterías fue en realidad tu primer maestro, ¿no?

BERNI: No, tampoco. Yo lo imitaba a él. A lo mejor él me daría algunos consejos, pero yo lo imitaba y hasta copiaba sus trabajos, como hace cualquier chico.

V.: ¿Cómo se llamaba?

BERNI: No me acuerdo. Hasta hace un tiempo lo recordaba, pero de pronto se me borró por completo de la memoria. En cambio me acuerdo que él tenía unas reproducciones de grandes pintores italianos, las pocas y malas que podían tenerse en aquellos tiempos en que las artes gráficas estaban en su iniciación. Bueno, él copiaba esas imágenes y me las hacía copiar a mí. Vale decir que me acuerdo de sus obras pero no de su nombre, fijate vos. También recuerdo la tarjeta que mandó. Tengo bien grabada la belleza de su letra: una caligrafía extraordinaria que todo el mundo comentaba.

V.: ¿Y si a vos te ocurre algo así, Antonio? Que el mundo recuerde tus obras y olvide tu nombre . . .

BERNI: Me parecería bien, perfecto; como pasa con los artistas de la Edad Media; muchos conocen sus obras, pocos saben quiénes son los autores. Así debería ser en todos los casos. El mundo andaría mejor.

V.: Bien, Antonio, pero si ese inmigrante, librero, vendedor de loterías, no fue tu primer maestro, ¿a quién reconocés como tal?

BERNI: Como maestro, con el sentido pleno con que debe entenderse el término maestro, no reconozco a nadie, ni en ese tiempo ni después. Educadores, guías,

gente que me ayudó o me inculcó nociones o me dio enseñanzas, sí. El primero que me orientó fue Buxadera padre, que me enseñaba a dibujar. También Eugenio Fornels, pintor catalán que después fundó una escuela de bellas artes patrocinada por el Centro Catalá de Rosario. Yo asistí a los cursos que se dictaban ahí, donde también tuve la guía de otro pintor catalán que se llamaba Enrique Munné.

V.: ¿Conservás alguna obra tuya de esa época? ¿Algún cuadro de tu primera exposición?

BERNI: Algo conservo, sí, aunque la mayoría se ha perdido. La obra más vieja que tengo creo que es de 1921. Un día te la voy a enseñar; la tengo en mi taller; es interesante, ya vas a ver.

El padre

V.: Muchas cosas se han perdido durante una vida como la tuya, larga, rica, trashumante, como la calificás, y posiblemente tumultuosa, como piensan otros, yo entre ellos. Es lo natural. Mucho ha sido olvidado: también eso es natural. Pero hay otras cosas, Antonio, que, más que perdidas u olvidadas, parecen negadas. La historia de tus relaciones con tu padre, por ejemplo; ahí hay como un agujero, como un vacío en tu biografía.

BERNI: Bueno, imaginate, él se fue a Italia allá por el 15 o el 16, como te dije; sé que cuando Italia entró en la guerra, fue movilizado y sé que murió, no sé si en la guerra o durante la guerra. No sabemos nada de eso, absolutamente nada, ni cómo murió, ni dónde, ni nada. Todas las huellas de él se perdieron; y yo era muy chico, así que poco a poco me desinteresé por completo.

V.: ¿No tendrías bronca? ¿No le estarías reprochando que no los hubiera llevado a ustedes, a vos en particular, a toda la familia?

BERNI: Puede ser, puede ser... Aunque seguramente él no podía llevarnos aunque quisiera. Era imposible, entonces. Eso creo yo, por lo menos. La condición económica de él no se lo permitía. No sé, creo que mi padre hablaba de ir a Italia para cobrar una herencia de un hijo de él; de su primer matrimonio, porque mi padre era viudo cuando se casó con mi mamá. Se decía que se le había muerto ese hijo, que había dejado una herencia y que mi padre fue a cobrarla. En esa época todo el mundo tenía alguna herencia que cobrar en Europa...

V.: ¿Ves que todavía hay un patente resentimiento en lo que decís, Antonio?

BERNI: ¡No, no, no! Como nada se sabe con precisión, yo imagino cosas. Cuando chico escuchaba que se decía esto y aquello; a lo mejor yo pensaba que mi padre cobraría la herencia y después nos llevaría o bien que volvería él. Pero después vino la guerra y llegó la noticia de su muerte, así que eso lo borró todo. Aunque la noticia llegó mucho más tarde.

V.: ¿No les escribía tu padre desde Italia?

BERNI: Al parecer él alcanzó a mandar dos cartas. Esas cartas llegaron a Roldán, que era donde nosotros estábamos viviendo; venían dirigidas a Margarita de Berni, que es el nombre de mi mamá. Pero a nostros en el pueblo nos conocían por *los Picco,* o sea por el apellido de mi abuelo; así que, pasado un tiempo, el Correo las devolvió. Imaginate, era un pueblo de campo, chico, que no tenía calles con nombre ni numeradas y nadie sabía entonces quiénes éramos los Berni, aunque lo supieron después; de modo que esas cartas nunca llegaron a destino; y si, como se supone, eran de mi padre —ya que no había otra persona que le pudiera escribir a mi mamá desde Italia— nunca conocimos su contenido. Decían que las cartas estuvieron en el Correo mucho tiempo y, quién sabe, a lo mejor, cuando finalmente las devolvieron a Italia, mi padre ya habría muerto.

V.: ¿Nunca, en ninguno de tus viajes a Europa, trataste de tomar contacto con tus mediohermanos? ¿No

buscaste huellas, documentos, recuperar esas dos cartas?

BERNI: No.

V.: ¿Por qué?

BERNI: Porque no, no sé, no tuve interés.

La familia

V.: Decías que mientras tu padre estaba en Argentina vivían en Rosario; después, de pronto, en tu relato aparecés viviendo en Roldán, de donde era oriunda tu madre, si no me equivoco. ¿Cómo ocurrió eso?

BERNI: Bueno... cuando se marchó mi padre, a mi me mandaron un tiempo a la casa de mi abuela, una chacra próspera para aquella época; no un latifundio, claro, pero bastante grande; serían unas 350 hectáreas de campo que mi abuela explotaba con la ayuda de uno de mis tíos, el menor de los hermanos de mamá, mi tío Francisco; Pancho le llamaban. Yo tenía tres tíos; el mayor, que estaba más bien interesado en el comercio de cereales y que vivía en el pueblo; el segundo, que desde muy joven se marchó del lado de su padre, al que no le gustaba el campo y que era telegrafista; y mi tío Pancho, el que asesoraba a mi abuela. Bah, hasta donde ella se dejase asesorar, porque era un gran carácter mi abuela, una especie de Doña Bárbara.

V.: ¿Tu madre qué hacía por entonces?

BERNI: Mi madre era costurera y permaneció todavía un tiempo en Rosario, trabajando y viviendo con mis dos hermanos, pero viajaba a menudo a Roldán porque, además, era propietaria de un pequeño campito en el mismo Roldán, campito que ella heredó al morir mi abuelo unos años antes. Por ese tiempo mi hermano, el mayor, también había empezado a trabajar y mi hermana Elvira, que todavía vive, y en Roldán precisamente, daba clases

de piano. Después de un tiempo todos, mi madre, mis hermanos y yo, nos trasladamos al pueblo y nos quedamos a vivir allí. Fue por esa época en que, como te dije, nos conocían por *los Picco* y llegaron aquellas dos famosas cartas.

V.: ¿Por qué te mandaron solamente a vos a casa de tu abuela?

BERNI: Y, yo era el menor; pero consumía y era totalmente improductivo (*ríe*); con el trabajo de mamá y de mis hermanos apenas nos defendíamos, y yo, para colmo, era bastante callejero y difícil de gobernar; así que era mejor tenerme un poco alejado. Por otra parte, Roldán no estaba demasiado lejos; ahora es ya casi un suburbio de Rosario; entonces parecía más distante por la dificultad en las comunicaciones; imaginate que yo iba a un colegio en Rosario y me tenía que levantar a las 5 de la mañana para tomar el tren de las 6. Habría unos 25 kilómetros de distancia.

V.: Me dijiste el nombre de tu hermana, no el de tu hermano mayor...

BERNI: Bueno, ¿ves?, ahí tenés una cosa bastante rara de mi padre que yo nunca pude descifrar; a mi hermano le puso el nombre de Víctor Hugo Zola Berni; Víctor Hugo y Zola, dos escritores franceses a los que él seguramente admirara. Por otra parte, él mismo se llamaba Napoleón, a quien quizás admirase su propio padre. En ese tiempo no era obligatorio poner el nombre del santoral, así que cada uno elegía sus propios santos civiles. Pero a mí me puso Deliso Antonio; y el nombre Deliso nadie sabe de dónde lo sacó. Yo tengo todos mis documentos con ese nombre, que nunca usé, pero que me ha traído bastantes dificultades. Por los errores que se cometían, ¿sabés? A veces me anotaban como Delicio, a veces como Delio, qué sé yo; he tenido que hacer tantas rectificaciones...

La calle

V.: ¿Eras tan díscolo y callejero como insinuás o eso es parte de la leyenda Berni que vos favorecés?

BERNI: No estoy favoreciendo ninguna leyenda. Tampoco creo que yo fuese ni más callejero ni más desobediente que otros chicos de mi edad. Que me gustase mucho la calle, andar en barra, jugar a la pelota de trapo, al carnaval o a las guerrillas, como jugábamos entonces, sí, por supuesto; pero yo no era un caudillo ni mucho menos; me gustaba vagar como a todo el mundo, meterme en aventuras y, desde luego, a veces me quedaba fuera de casa horas y horas. Entonces la ciudad no era como ahora; las barriadas estaban casi desiertas, pasaban carros tirados a caballo, autos no existían prácticamente y esas calles de arrabal eran como una gran cancha, un gran campo de juegos. Se vivía en la calle; realmente se vivía...

V.: Henry Miller dice en "Primavera Negra" que la verdad no está en los libros, que la verdad está únicamente en la calle.

BERNI: También está en los libros y en las obras de arte pero, claro (*sonríe intencionadamente*), para que ocurra eso, el artista, el escritor, tienen que estar en la calle y meter la calle en los libros y en los cuadros. Además, en la calle también está la mentira, y algunos no ven más que eso. O no quieren ver más que eso.

V.: ¿Qué llevó de la calle a sus obras el artista Antonio Berni?

BERNI: Y... yo creo que todo. Especialmente la calle me dio a Juanito Laguna y a Ramona Montiel. Son personajes urbanos. Por supuesto, están las calles del centro y las calles del suburbio. A mí me han alimentado y me interesan más las calles del suburbio.

V.: ¿Y al niño Berni? No quiero que lo abandonemos todavía; estábamos hablando de él.

BERNI: Bueno, si hablamos del niño que yo era, hablemos del Ñato: así me llamaban. Mirá, te voy a contar una historia de esos tiempos que, no sé por qué, me parece como una síntesis de la vida. Me acuerdo muy bien del día en que se inauguraba el primer cine de barrio en la calle Salta, cerca de mi casa; lo estaban poniendo a prueba y yo fui y me metí como a eso de las tres de la tarde; pude entrar porque, como te dije, estaban haciendo ensayos; yo tenía la esperanza de ver una película por primera vez en mi vida. La cuestión es que pasó una hora, pasaron dos, pasaron tres, siempre probando las máquinas sin proyectar más que uno o dos minutos de película. Era una cosa totalmente deshilvanada. Yo no estaba solo, por supuesto; estaba con otros chicos de la barra. El asunto es que transcurrió mucho tiempo y en mi casa se preocuparon y me empezaron a buscar. Creo que pasé más de cinco horas en ese cine, esperando una película que finalmente no se dio. Después los dueños nos echaron del cine y volví a casa. Bueno, allí estaba mi padre esperándome para darme una paliza. Aunque no fue propiamente una paliza. Mi padre hacía siempre la parodia de pegarme con la cinta métrica, ésa de hule que usan los sastres y las modistas, así que figurate. Bueno, yo pienso ahora que, a causa de una de las primeras desobediencias de infancia en relación con el mundo de las imágenes, recibí una paliza, medio en broma, medio en serio, con una cinta métrica. Eso sigue pasando; es decir, los que te dan las palizas, y no tan en broma, son los que tienen a mano la cinta de medir.

V.: Más que a historia o a anécdota, ese episodio de la niñez huele a parábola cristica, con moraleja y todo.

BERNI: Y... nadie es completamente impermeable; es inevitable que algo de los 2.000 años de cultura cristiana estén en los depósitos del subconsciente o se le filtren a uno hasta por los poros, ¿no? Pero eso no me preocupa. La diferencia está en que yo no estoy predicando ni evangelizando a nadie, me parece.

V.: No estoy tan seguro.

BERNI: Yo tampoco (*rie*). Pero mejor es no decirlo para que nadie se dé cuenta y no te decomisen el contrabando.

El contrabandista

V.: ¿Sos contrabandista, Antonio?

BERNI: En algún sentido sí; pero no hago contrabando ideológico ni tráfico de drogas; en el mejor de los casos creo que me he pasado la vida tratando de burlar las aduanas y de pasar una visión del arte, del mundo y de la vida que no figura en las listas oficiales de los productos de importación y exportación.

V.: ¿Lo has conseguido?

BERNI: A medias, pero todavía me queda mucho tiempo.

V.: Me encanta tu optimismo y no me hace feliz recordarte que las circunstancias actuales son duramente desfavorables, aquí y en todo el mundo.

BERNI: Sí, es cierto, pero cuanto mayores son las dificultades, más grande es el desafío; eso despierta fuerzas del temperamento, recursos de la inteligencia y un vigor de trabajo que, a lo mejor, estaban adormecidos y que uno, si no es desafiado, no llega a enterarse que posee.

V.: Tampoco me hace feliz recordate que tenés 71 años, aunque eso no tendría importancia si nos atenemos a unas hermosas palabras de Picasso, que acabo de leer en un libro reciente (3)*; dice él: "Cuando se es joven, se es joven para toda la vida".*

BERNI: Yo tengo 71 años, es cierto, pero los cuadros que viste ayer en mi taller son todos recién nacidos.

(3) Esteban Peicovich: "El último Perón", pág. 11, Ediciones Cambio, Madrid, 1975.

Esperemos a que ellos cumplan 70 años. Hay muchas oportunidades todavía.

V.: ¿Tu fe ha crecido o decrecido con los años?

BERNI: Mi fe no ha decrecido; la que ha crecido es mi confianza.

El trashumante

V.: ¿Cuando eras un adolescente o un joven artista pensabas en que llegarías a ser el artista grande y original que sos hoy?

BERNI: No recuerdo muy bien qué pensaba entonces; recuerdo simplemente que estaba siempre ávido de vivir, de conocer y de aprender. Tal vez soñaba con ser un gran artista: eso es lo común. Pero también soñaba con ser un telegrafista como mi tío Enrique, que andaba por todo el país haciendo reemplazos; por ahí nos mandaba una postal desde Bahía Blanca, otra vez desde La Quiaca, otra vez desde Gualeguay. Precisamente en Gualeguay, cuando yo tendría unos 13 años y mi padre ya se había marchado, estuve una temporada viviendo con mi tío; fueron como 4 ó 5 meses. Fijate que ahí hice mi primer pintura mural; claro que seguramente la borraron enseguida, así que por eso no figura en mis antecedentes.

V.: ¿Tu primer mural? Contame.

BERNI (*Se ríe largamente y hace señas de que lo pasemos por alto*): No, fue un chiste, no vale la pena.

V.: Vos no podés decidir si vale o no la pena. Dejá que lo decida el que va a leer esta entrevista, el curioso de tu vida y de tu obra. Contame . . .

BERNI: Bueno, resulta que mi tío estaba viviendo con una mujer; él en cada pueblo tenía una novia, como los marineros, ¿sabés? Una novia en cada puerto, una no-

via en cada pueblo. Al final mi tío se peleó con ella y la mujer se volvió a Buenos Aires: era porteña. Nosotros nos quedamos todavía cómo un mes, los dos solos en la casa que alquilaba tío Enrique; mejor dicho, no era una casa sino una pieza. Primero estábamos en dos habitaciones, pero cuando se fue la mujer nos quedamos con una. La dueña de la casa se llamaba Micaela de Robirosa (de ésa me acuerdo, fijate). Doña Micaela se la pasaba en la puerta de calle, a la sombra de la fachada y se hacía servir mate (para ella y para alguna amiga, porque chusmeaba que daba gusto) por dos chinitas que se lo traían desde la cocina que estaba al fondo, porque le gustaba el mate "paseado". El asunto es que cuando ya mi tío tenía todo preparado para irnos, pagado el alquiler, hechas las valijas, o sea un día antes de devolver las llaves y tomar el breque que nos iba a llevar a la estación del ferrocarril, nos pusimos a dibujarle todas las paredes de la pieza. La hicimos a la señora Micaela de Robirosa sentada en una escupidera y pusimos también a las dos chinitas sirviéndole el mate...

V.: ¿La hicimos, decís? ¿Dibujaron en equipo vos y tu tío?

BERNI: No, la dibujé yo, pero la inspiración fue de mi tío. Era una criollaza vieja, vieja, ¿sabés? La dibujé con carbón del brasero y me salió bastante parecida, aunque caricaturizada, claro; también las chinitas me salieron parecidas. ¿Te imaginás lo que debe haber pasado cuando entró a la pieza, no?

V.: Me imagino. Seguramente doña Micaela blanqueó las paredes sin ningún respeto ni ninguna intuición de tu gloria futura. Mala suerte; si hubiera conservado esa obra de arte hoy seguramente valdría más que la casa; se perdió una fortuna. (Ahora nos reímos los dos.) *Decime, Antonio, ¿tu tío Enrique fue un modelo para vos?*

BERNI: ¡Y claro! ¡A qué chico no le atrae la aventura, andar de acá para allá! Eso tenía misterio para mí y me calentaba la cabeza.

Página anterior:
"La difuntita Correa",
óleo y collage sobre tela,
300 x 200 cm, 1975

Arriba:
"Doña Rosa Loria",
dibujo-pastel,
61 x 46 cm, 1975

El mujeriego

V.: ¿Y la fama de mujeriego de tu tío no te calentaba la cabeza?

BERNI: Desde luego que sí; en muchos sentidos mi tío Enrique era para mí una personalidad fascinante. Además, en ese asunto de las mujeres no había fantasía: yo le conocí varias.

V.: Rechazaste, aunque no rotundamente, que hubieras sido un chico ingobernable y callejero; en cambio aceptás que el aventurerismo, la trashumancia y el donjuanismo de tu tío te fascinaban.

BERNI: Y así es; yo siempre tuve ganas de correr por el mundo y todavía las tengo.

V.: ¿Y en cuanto a las mujeres? ¿Ha habido muchas en tu vida?

BERNI: Bueno, mirá, el amor ha sido constante, constante en mi vida. Vos sabés que he tenido tres matrimonios; ahí tenés una demostración.

V.: Eso no me demuestra otra cosa que tu constancia en institucionalizar tus relaciones con las mujeres. Debe haber un momento en que necesitás meter en la respetable institución del matrimonio, situaciones de pareja que a lo mejor el mundo, la sociedad, no encuentran nada respetables... No sé si te parece demasiado imprudente o si tenés ganas de contarme algo más secreto y tal vez inconfesable...

BERNI: No hay nada inconfesable, pero hay cosas oportunas y cosas importunas; cosas que merecen ser hechas públicas y cosas que es responsable guardar en privado. ¿No te parece? Ahora, eso sí, ya te lo dije, el amor es una constante en mí. Ha habido períodos de distinta intensidad, han sucedido cambios, pero siempre he sido movilizado por el amor a la mujer; yo diría que es para mí una necesidad permanente, sicológica, física, mental, espiritual. Y, bueno, esa necesidad ha marcado mi relación con las mujeres. Y eso toda la vida; con de-

cirte que yo a los 15, 16 años, ya prácticamente vivía con una mujer. A mí siempre me ha interesado la mujer por la mujer: chinita, burguesa; lo que sea; en esto no hago distinciones de clase.

V.: ¿Podés hablarme de esa mujer de tus 15 años?

BERNI: Sí, por supuesto. Te voy a contar cómo la conocí: una vez estaba pintando en una callecita apartada, en el pueblo mismo de Roldán, y se me acerca una criollita muy linda a preguntarme qué es lo que hacia. "Bueno —le dije—, estoy pintando este paisaje." "Ah —me dijo ella— ¿sabe que yo vivo en una de esas casitas que usted está pintando?". Antes uno no se tuteaba tan fácilmente como ahora, aunque fuéramos jóvenes; ni siquiera entre muchachos era costumbre, a menos que fuera en la escuela o algo así, pero en el momento de conocerse, el trato era de usted. "¿En cuál de esas casitas vive usted?", le pregunté yo. "En aquélla casita —me señaló—; vivo con mi madre y mis dos hermanos; si quiere, después que termine se viene a tomar unos mates con nosotros." Y bueno, enseguida me fui para su casa; me recibieron muy bien y me hice amigo de todos, especialmente del hermano, de Cañadita. La familia era de apellido Cañada; eran pobladores de la zona desde antes que se pusiera el ferrocarril. A muchos de ellos, como no tenían títulos de propiedad de las tierras, los rajaban; otros se quedaron a trabajar en las obras de instalación de las vías, haciendo terraplenes, movimientos de tierra y otras tareas auxiliares; los trabajos más técnicos los hacían personas que la empresa traía de Europa. El padre de la muchacha se conchabó en el ferrocarril y luego se quedó a vivir ahí nomás, en una casita de material que le cedieron, que era una pieza con una cocinita al lado y que antes había servido de galpón para la peonada. Algunos se fueron a continuar las obras, instalando vías que iban cada vez más lejos, y no volvieron; pero los Cañada se quedaron en el lugar. Te diría que no fueron ni siquiera contaminados por los forasteros para quienes trabajaron; con-

servaban las viejas costumbres lugareñas, perfectamente sanas y limpias. Con decirte que toda la familia conocía mis relaciones con la muchacha y que las aceptaban como la cosa más natural del mundo.

V.: ¿Cuánto tiempo duró esa relación?

BERNI: Habrá durado como un año, más o menos; después yo me fui de Roldán. Pero como cuatro años después, antes de mi primer viaje a Europa, volví al pueblo y pregunté por ella. Y había muerto la pobre muchacha.

Cañadita

V.: Encuentro un sugestivo parentesco entre el nombre Cañada y el nombre Laguna. ¿Tu famoso Juanito Laguna no tiene nada que ver con los Cañada?

BERNI: No sé, no lo he pensado... A lo mejor; quién sabe; son tan extraños los caminos del subconsciente... Yo creo que los nombres de Juanito Laguna y de Ramona Montiel son pura invención. En lo estrictamente nominativo, quiero decir. Pero no son pura invención en tanto representan personajes que yo he conocido y he vivido. En Ramona están fundidas muchas Ramonas, tanto la criollita ésa como las mujeres que conocí en los prostíbulos, la muchacha pueblerina que va a la ciudad y que tiene que defenderse, a su manera, en la lucha por la vida.

V.: ¿Y en Juanito Laguna a quiénes has fundido?

BERNI: Igual, igual; Juanito Laguna puedo ser yo mismo también; pero también podría ser Cañadita, el hermano de esa chica, que trabajaba de peón en las chacras, para las cosechas del maíz o del trigo. El vivía solo, en una casita a las afueras de Roldán. La mayor alegría que yo podía darle era hacerle una visita cuando

con seudónimo, por supuesto, y las fotografías se publicaron como si fueran de un fotógrafo anónimo.

V.: ¿Por qué tantos cuidados? ¿Qué riesgos se corrían?

BERNI: Bueno, mirá, te voy a contar el caso completo para que te des cuenta. Resulta que yo me había comprado una máquina fotográfica bastante buena, que sacaba fotografías 6 x 4. A mí siempre me ha interesado mucho la documentación fotográfica y la he empleado en toda mi obra, sea hecha directamente por mí, sea sacada de diarios y revistas; en casi toda mi trayectoria he usado, mezclándolos o no, el dibujo directo y la fotografía. Así que me compré esa maquinita para mi propio uso, no para trabajar como fotógrafo. Pero Puiggrós la vio y me preguntó si yo podría hacer con ella unas tomas en los quilombos, así, de contrabando, y con la luz natural nomás. El tenía dudas de si las fotos podrían salir bien o no. Yo le dije que sí, que en alguna de esas casas sí, porque yo las conocía bien y sabía cuáles eran las que tenían mejor luz.

V.: Mejor luz y mejores mujeres, me imagino, si las conocías tan bien . . .

BERNI: Desde luego, pero en este caso nos interesaba la luz. *(Ríe).* Los mejores quilombos de Rosario estaban en la calle Pichincha; había de dos pesos, de tres pesos y de cinco pesos; eso es: dos, tres y cinco; luego estaban los de un peso, pero esos estaban en la calle Suipacha y eran los más rascas. Lo corriente es que fueran grandes patios que habían sido techados con vidrio, de modo que, de día, eran muy luminosos. Comenzaban a funcionar a partir de las 4 de la tarde, así que hasta las 6, sobre todo en verano, tenían una luz bárbara. La gente comenzaba a caer a eso de las 4 y ½ ó 5; no en la misma cantidad que después de cenar, claro, porque a esa hora el prostíbulo se convertía en un hormiguero. Recuerdo que los parroquianos (llamémolos así) entraban por una puerta de vaivén, bastante característica, que muchas veces era de vidrios de colores; el patio era como un gran bar o un café, con sus mesas y sillas; uno se sentaba ahí y en

seguida venían las mujeres a proponer ir a la habitación; venían muy ligeramente vestidas, porque no podían estar desnudas: el reglamento no lo permitía ¿no?. Traían puesta una especie de camisa liviana que no les llegaba ni a la rodilla y prácticamente iban desnudas debajo. Bueno, yo ponía la maquinita sobre la mesa y así con el mayor disimulo o usando cualquier treta, sacaba las fotos sin que nadie se diera cuenta.

V.: No veo todavía los riesgos, excepto el de que los echaran a patadas.

BERNI: No, no, esperate, ya vas a ver lo que ocurrió. Yo saqué una cantidad de fotografías, Puiggrós eligió 5 ó 6 y las publicó, junto con su nota; pero resulta que una de las fotografías mostraba a dos tipos con una de esas mujeres. Había que ver el título de la nota y los comentarios y epígrafes que les ponía Puiggrós, una risa, de lo más truculentos; decía, por ejemplo, algo así: "esos lupanares donde va una juventud desgastada a volcar el vicio y la desesperación". ¡Terrible, che! Bueno, la cosa es que uno de esos dos pobres tipos fotograbiados fue reconocido en el diario por una vecina de su barrio que, de puro chusma, le mostró la foto a la mujer del tipo. ¡Bueno, para qué te cuento! El individuo se fue al diario y quería matar a todo el mundo, empezando por el fotógrafo, que era yo. Habló con el director del diario, que lo despistó lo mejor que pudo. Como la víctima sabía que el periodista firmaba con seudónimo, el director le inventó otro nombre falso al periodista y dijo que había viajado a Buenos Aires, que iba a volver en cualquier momento; en fin, el caso es que pasó el tiempo y sobrevivimos.

V.: ¿Guardás los documentos fotográficos de esa época?

BERNI: Los guardé durante mucho tiempo, pero un día desaparecieron; yo creo que alguien me los robó. Y tenía muchísimo material porque yo continué, por mi propio interés, la documentación de los prostíbulos y de muchas otras cosas más. Ramona Montiel viene un poco de ahí; lo mismo que otros temas que pinté, como "La Huelga",

"Los Desocupados" y tantos más, que tienen como base el testimonio fotográfico.

El Gran Pecado

V.: ¿No irías al prostíbulo por exclusivo interés testimonial, no?

BERNI: Por supuesto que no. Mirá, la muchachada, entonces no tenía muchos lugares donde ir: teatro, había poco, cine lo mismo; los fines de semana se iba a los bailes o bien, de tanto en tanto, algunas noches, especialmente yo y mi grupo de amigos, íbamos a un lugar que se llamaba "El Infierno", donde se comía muy buen asado y había guitarreros de todo el interior del país. Otras noches sí nós íbamos al prostíbulo, no siempre con la intención de estar con las mujeres: íbamos a charlar, a beber, a divertirnos...

V.: "El Infierno"; hermoso nombre, buen lugar para pecadores. ¿Ustedes iban del prostíbulo al infierno o del infierno al prostíbulo?

BERNI: *(Ríe mucho)* Sí, muy buen nombre, bastante simbólico, porque estábamos en la zona del Gran Pecado.

V.: ¿Siempre has andado por la zona del Gran Pecado vos, no?

BERNI: Bueno, mirá; yo, a los 20 años, llegué a París; ahí había una barra de sudamericanos; también había franceses, españoles, portugueses, pero sobre todo sudamericanos. A veces salía con ellos por las noches; tomaban desatadamente...

V.: ¿Vos no?

BERNI: ¿Yo? Te puedo asegurar que muy poco. Rara vez me he emborrachado en mi vida. Los acompañaba a ellos trasnochando hasta las madrugadas, pero bebiendo apenas dos o tres vasos; y no porque me contuviera: no bebía simplemente porque al tercer o cuarto vaso no tenía

Página anterior:
"Estudio para la difuntita Correa", pastel, 73 x 50 cm, 1975

Arriba:
"Juanito en el basural", óleo y collage sobre madera, 160 x 102 cm, 1970

más ganas de beber, no me atraía, y siempre terminaba llevando a alguno a su casa, completamente borracho e imposibilitado de moverse. Pero yo no; yo siempre conservaba la cabeza fría, si se puede decir.

V.: ¿Era porque querías observarlo todo, mantener la lucidez y la conciencia, conocer, en suma?

BERNI: Puede ser, puede ser; pero yo creo que siempre he sido un tipo que he tenido y respetado mi medida, en todos los aspectos, no sólo con el vino; fijate que ahí había cocainómanos, morfinómanos, de toda clase de gente; yo me juntaba con ellos por amistad, por necesidad mutua de compañía, por los diálogos que teníamos, pero te podría decir que nunca me dejé llevar por ese tipo de excesos.

V.: ¿Moralismo, prejuicios, miedo? ¿Qué, Antonio?

BERNI: No, ya te expliqué, porque yo tenía otra medida, otra situación y seguramente otros intereses. Yo no fui a París por la vida bohemia, fui a aprender mejor mi oficio de pintor y a internarme en la cultura europea que tanto reverenciábamos desde aquí. Y eso fue lo que hice.

La cultura

V.: ¡Qué curioso! Si no me equivoco, en todo lo que va de nuestra conversación —y ya llevamos más de una hora— es la primera vez que aparece la palabra cultura. *Y aparece asociada a París, como es característico precisamente en nuestra "cultura nacional". Hemos hablado de muchas cosas; de tu infancia, de tu padre, de tus amoríos, de tus aprendizajes, de la calle, del prostíbulo, de Cañadita, del barrio, pero no de cultura, al menos en el sentido académico. Yo creo que el artista Berni se alimentó más de todas esas realidades vivas de que hemos*

hablado, que de la cultura, de la que no hemos hablado.

BERNI: Es así, absolutamente. No niego la cultura, ni en sí misma ni como sostén para mi obra. Me refiero, digamos a la franja intelectual de la cultura, porque ya sabemos que todo es cultura. Pero yo me alimenté de esa cultura intelectual recién estando en Europa.

V.: ¿Cómo fue ese encuentro o encontronazo con la cultura europea?

BERNI: Te diría que se produjo en Madrid. Yo llegué a España y desembarqué en Vigo; de allí tomé el tren para Madrid. Apenas llegado a Madrid me enteré que en una institución, que se llamaba El Ateneo, se vivían momentos de gran ebullición. Esa ebullición la producía el modernismo que entraba a alborotar todo un modo de vivir, un modo de pensar de los intelectuales españoles, muy conservadores por ese entonces. Tal es así que, al poco tiempo, llegó Marinetti, invitado por El Ateneo para dar conferencias sobre el futurismo. Los diarios de Madrid, con su óptica convencional y su conservadorismo, no vieron más que la parte exótica, la rareza y, digamos, lo que ellos consideraban payasesco, ¿no? Vieron más bufonería que una cosa seria. Ahora yo, imaginate vos, llegaba de Rosario y me enfrentaba con esa nueva realidad. Hasta entonces yo había creído que los grandes pintores eran Sorolla, Zuloaga, Romero de Torres, que estaban en su apogeo en España y, también aquí. Si los intelectuales madrileños estaban desconcertados, ¡te podés figurar lo que le pasaría a un rosarino de 20 años! Directamente, lo que decía Marinetti me trastornó, te digo la verdad. No lo entendí bien, pero me movió el piso como si fuera un terremoto.

V.: ¿Las palabras de Marinetti te sacudieron más que las obras de arte que ya habrías visto en España? Porque me imagino que no bien llegaste te habrás metido de cabeza en el Museo del Prado, por ejemplo . . .

BERNI: Sí, sí, sí; es cierto. Los grandes maestros me emocionaron mucho, pero la sacudida grande me la pegó

Marinetti y también una muestra de pintura moderna que organizó el propio Ateneo. Allí se expusieron cuadros de pintores neo-cubistas españoles y un cuadro de Dalí, que todavía no era surrealista. Me acuerdo de ese cuadro que representaba a una chica mostrando el traste y mirando un paisaje por una ventana. Todo eso me impresionó mucho, te diría que me descalabró. Entonces me dije: "¿Qué hago yo aquí en Madrid?" Porque todo eso que me había sacado de quicio venía más bien de Italia y de Francia. En Madrid no había más que un puñadito de artistas que estaba actuando por reflejo y que tenía una posición de vanguardia; el resto era conservador.

V.: ¿Y qué hiciste entonces?

BERNI: Bueno, en Madrid me había encontrado con Larrañaga, que estaba poco más o menos en la misma situación que yo; de modo que le dije: "Che, vayámonos a París; ¿aquí qué estamos haciendo?" Pero Larrañaga no quiso. Yo, ¿cuánto tiempo habré estado en Madrid? Digamos unos tres meses, más o menos. Justamente, durante ese período estuve pintando en Madrid. Un día tomé el caballete y me puse a pintar una calle donde había un tranvía y una cruz (que todavía se conserva, aunque la arquitectura del lugar se ha modificado por completo); en ese punto se separaba antiguamente el barrio de la judería de la parte cristiana; la judería llegaba hasta ahí, hasta la cruz, que se levantaba como diciendo: ¡*Detente*! El cuadro se llamaba "Puerta Cerrada" y yo pinté ese . . . cómo decir . . . ese . . .

V.: Ese límite . . .

BERNI: Ahí está, yo pinté ese límite. Y fijate vos que mandé el cuadro a un salón que se inauguraba entonces, la Bienal de Madrid, y llamó mucho la atención, como si antes nadie hubiera pintado así la ciudad. Y yo nó conocía a Utrillo, ni nada. Bueno, Larrañaga se quedó pintando las calles de Madrid y yo me fui a París.

V.: ¿Y en París qué?

BERNI: En primer lugar me encontré con Butler y con Basaldúa y ellos me orientaron. Como ellos mismos habían estado estudiando con Othon Friesz y con André Lothe, me sugirieron que yo también asistiera a los cursos. Ahí yo hice rápido toda mi evolución.

V.: ¿Quién de esos maestros te dio más?

BERNI: En particular, ninguno; fue mi propia curiosidad la que me llevó a las verdaderas fuentes.

V.: ¿No reconocés, entonces, a ningún gran maestro en tu vida?

BERNI: Para los primeros pasos, Fornels; pero en la otra etapa no, no. Aprendí, sí, una serie de leyes que ya estaban en el libro de Lothe "El Tratado de la Pintura"; pero fue mi curiosidad la que llevó a experimentar en muchas direcciones; hasta tuve una etapa cubista de la que queda un solo cuadro.

V.: Pero reconocés influencias directas . . .

BERNI: Influencias sí, directas e indirectas. Hasta que uno encuentra su propio camino, siempre hay influencias. Cuando se es joven uno no tiene una actitud de resistencia; es más bien permeable por los cuatro costados. Aun después que un artista encontró su estilo, sigue recibiendo influencias; lo que pasa es que uno las asimila críticamente y sabe cómo transformarlas en cosa propia y personal . . . Y no son solamente influencias artísticas, de un pintor o de varios o de una escuela; hay influencias intelectuales, filosóficas, políticas, morales.

V.: Las del surrealismo, por ejemplo, y las de algunos surrealistas; la influencia concreta de Aragon, en tu caso. ¿No es así?

BERNI: Bueno, mirá, el surrealismo en ese momento era toda una visión nueva del arte y del mundo; era la corriente que representaba a toda una juventud, su estado anímico, su situación interna después de terminada la primera guerra mundial. Era un movimiento dinámico y realmente representativo. En cuanto a Aragon, su influencia no ha sido directa; éramos amigos y coincidíamos en muchas cosas; incluso su evolución y la mía han sido bastante paralelas, hasta en el enjuiciamiento al surrealismo ortodoxo y apolítico. Con otros surrealistas importantes, Breton, Duchamp, tuve conexiones amistosas también; nos encontrábamos en los bares, hablábamos, intercambiábamos opiniones y experiencias, pero nada más. En ese sentido, el surrealismo fue un campo de experimentación para mí, como lo fue el cubismo, si vamos al caso, porque yo estaba abierto a todo.

V.: ¿El cubismo? Me llama la atención eso que decís porque entiendo que lo recusabas y que sólo fue una especie de ejercicio de taller para vos.

BERNI: Sí, es cierto, pero lo estudié a fondo. Aunque por esos años, te estoy hablando del 26, del 27, el cubismo ya había dicho todo lo que tenía que decir, ya había llegado a su cúspide, tanto en Braque, como en Juan Gris y en el mismo Picasso. Ya habían dicho todo; después Braque, igual que otros cubistas, siguió haciendo variaciones sobre los hallazgos fundamentales de esa escuela; pero el cubismo ya hacia el 16, el 17, había dado sus obras maestras por excelencia.

V.: Pero ¿quiénes fueron los artistas que más te agitaron, que más revolucionaron tus conceptos y tu visión del arte? ¿Entre la explosión Merinetti, con su propuesta futurista, y la explosión surrealista, no hay nada significativo, grande, revulsivo?

BERNI: Sí; en la primera etapa la pintura fauvista actuó directamente en mi sensibilidad; en la etapa siguiente, fue el cubismo, aún con todas las reservas de que hemos hablado. Pero ese era un momento de transformación mía, perfectamente lógica, ya que yo llegué a Europa con un total desconocimiento de lo que había acaecido en la modernidad y lo que estaba acaeciendo en el término de los últimos 20 años, diremos. No se puede perder de vista el hecho de que somos un país

dependiente, colonizado también en materia cultural. Tampoco se debe olvidar el grado absurdo de oscurantismo y de quedantismo que nos regía a nosotros; y que nos sigue rigiendo, en verdad. Insisto en que yo iba directamente de Rosario a París; aunque casi lo mismo hubiera sido que fuera desde Buenos Aires, si bien en Buenos Aires, por ser capital, ha habido siempre círculos privilegiados (y en consecuencia muy pequeños) que estaban bastante bien informados. Ahora, claro, nada más que informados; y el arte no es un simple problema de información. Por nuestra parte, en Rosario, las únicas noticias que recibíamos eran pequeñas gacetillas que hablaban de unos desorbitados que en París hacían escándalos con cosas absurdas.

V.: ¿Y a vos te excitaba la perspectiva de escandalizar?

BERNI: No... Es decir, yo tenía curiosidad, pero no tenía una formación; no estaba en conocimiento de técnicas y de elementos formales suficientes, ni era suficientemente maduro como para que pudiera tomar una posición. De modo que cuando llegué y me enfrenté con las nuevas tendencias del arte, con el fauvismo, por ejemplo, me di cuenta que era un nuevo lenguaje del arte que revolucionaba toda una manera de ver anterior; me revolucionaba a mí. La concepción de la forma, la concepción del color, de la composición y de todos esos elementos con los cuales se estructura un cuadro, eran completamente nuevos y desconocidos para mí. Al verlos poco a poco, no de golpe, tomé conciencia de que todo lo anterior ya no me servía, que era una herramienta vieja para mí, completamente inútil. Porque cuando yo gané la beca y me fui a Europa también llevaba influencias desde aquí, y vinieron otras y otras. Era la etapa de formación, y así sucede siempre. Después viene la etapa de elaboración personal y de afirmación, a partir de todos esos conocimientos, de todas esas experiencias.

V.: Me imagino que esa convulsión y esa transformación no se redujeron al plano estético solamente, que llegaron a zonas más profundas, si las hay...

BERNI: Y, claro. Todo eso que se estaba haciendo en Europa era producto de una evolución total de la sociedad; de una sociedad que se modificaba ópticamente también. Del carro tirado por caballos que yo veía desde la puerta de mi casa, se pasaba a ver el automóvil, los camiones y hasta el avión, que comenzaba ya a circular. Las casas se transformaban; la vida urbana era otra. Para expresar todo eso eran necesarios nuevos medios, nuevo lenguaje; todo lo anterior se había vuelto inservible. Vivíamos otro ritmo, otra velocidad...

V.: ¿Y no te sentiste perdido o desconcertado?

BERNI: Al principio, un poco desorbitado. Tantas impresiones juntas en tan poco tiempo me produjeron alguna confusión, no digo que no; pero enseguida me ubiqué, encontré mi camino y mi objetivo. Ahora, claro, todo eso dentro de un campo puramente intelectual; aunque yo lo sentía muy verdadero en mí, sabía que lo estaba viviendo especialmente en el plano de la cultura. Ahí me manejaba. Fue cuando empecé a leer a Freud, a Lautréamont, a Rimbaud, a los grandes escritores; a Gide, a Proust, a todos ellos...

V.: Y a Marx...

BERNI: Eso fue posterior, fue cuando yo entré en relación con los surrealistas y concretamente con Henri Lefebvre, de quien fui muy buen amigo. Pero primero me interesó Freud, así que cuando yo leí la gran literatura marxista, ya había leído a Freud. A otros les pasa o les pasó a la inversa. El orden de prelación tiene alguna importancia para entender las cosas, ¿no te parece? Pero, repito, la esencia de esa etapa, era puramente intelectual, porque estaba en un medio intelectual e imbuido preponderantemente de preocupaciones intelectua-

les. Por eso, al regresar a Argentina, en el año 31, sufrí otro duro choque, ya que me encontré con una realidad muy distinta a la de Europa; realidad que, por otra parte, veo con otros ojos; te diría que fue casi como si la viera nítidamente por primera vez. Era, al mismo tiempo, como pasar del plano especulativo y abstracto, al plano concreto y real.

Otra realidad

V.: Entonces decidiste meterte en la vida real y concreta de tu país, claro . . .

BERNI: En cierto sentido fue una opción moral y política ¿te das cuenta? Porque, o yo continuaba en Europa para seguir una evolución que quién sabe adónde me hubiera llevado, o yo me quedaba acá, conviviendo con la gente y los problemas de mi país e integrado a este mundo y a sus luchas concretas.

V.: ¿Cuáles eran esas luchas concretas para el artista y para el ciudadano Antonio Berni?

BERNI: Las mismas, no hay diferencias. La lucha se planteará en campos distintos, pero en esencia es la misma. Se trata de un proceso de liberación, problema todavía vigente hoy. Es el problema de la liberación nacional, que es integral, y que comprende, por lo tanto, la liberación de la cultura, de la economía, de la política; en suma: de la liberación nacional en todos sus aspectos. Pero yo era de acá, no de allá; era joven y podría haberme quedado en Europa mucho tiempo: hubiera podido hacerlo. Pero estoy de regreso y entonces me integro y me identifico con el mundo del cual soy originario y del cual no he tenido tiempo de desarraigarme.

V.: ¿Acaso el desarraigo es sólo un problema de tiempo?

BERNI: No, no, no; es, sobre todo, un problema de conciencia; es más, de buena conciencia, diría yo. Pero el tiempo actúa incluso hasta para embotar o enervar los contenidos y las alertas de la conciencia. Ya ves que no te hablo de patriotismo: ese es otro tema; te hablo de conciencia. Pero, a la vez, es real que mi período de permanencia en Europa no fue de tanta duración como para hacerme olvidar mis vivencias originales, las de la realidad de mi país y de mi tiempo. Por otra parte, aun viviendo en París, yo no me desvinculé nunca de la Argentina y, en general, de los problemas de América Latina.

Los amigos

V.: Eso que decías lo dice la mayor parte de la gente que se va del país. Me refiero sobre todo a la que se va porque tiene ganas de irse, porque le atraen los prestigiosos centros europeos, la vida de Europa y sus gratificaciones que, sin duda, son muchas. Es como si los que se van sintieran una especie de culpa o como si les afectaran las recriminaciones o reproches que, implícita o explícitamente, se les hace.

BERNI: Eso es cierto, yo también lo he experimentado. Pero lo que digo no tiene nada que ver con ningún complejo de culpa; era una palpable realidad durante mi permanencia en París. Tuve distintos grupos de amigos; con unos me encontraba por una razón, con otros por otra. Allí, por los años 27, 28, era frecuente que nos encontráramos en el café "La Rotonde" los amigos argentinos que estaban, como yo, haciendo su experiencia europea: Badi, Butler, Basaldúa, Spilimbergo, Bigatti, Raquel Forner y otros que no eran artistas. Esa era una mesa bastante seria, en el sentido de que era gente

de una vida muy metódica. Más tarde vinieron y se agregaron al grupo, Marechal, Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, y como te podrás imaginar, Argentina y los sucesos de Argentina eran a menudo motivo de diálogo y comentario; digamos que manteníamos vivo el fuego del hogar y que cada uno, a su manera, aportaba su cachito de añoranza. Pero ese grupo tenía preponderantemente muy activos intereses culturales o intelectuales, y ese era el epicentro de sus preocupaciones y su razón principal de permanencia en el viejo mundo. Yo compartía esos intereses, por cierto, pero, además, tenía otros.

V.: ¿Políticos?

BERNI: Sí, políticos, por un lado, pero no exclusivamente políticos; yo no sé; sinceramente no lo sé bien, pero siento que he sido siempre una persona muy polifacética; a veces un poco dispersa, si se quiere, aunque creo haber tenido la suerte de tener una especie de columna vertebral o de eje central que ha estructurado toda mi vida, y ese sistema vertebral ha sido el arte. Podría ser que yo, en alguna medida, fuese un artista político, no lo niego; pero es que todo artista y todo arte es político en última instancia o, digamos para usar una terminología en boga hoy, que todo arte admite *también* una lectura política. En mi caso, lo reconozco, pienso que la lectura política de mi obra es fundamental, que no se la puede dejar de lado, y que si se la deja de lado, la obra no puede ser comprendida a fondo; es más, creo que una lectura meramente esteticista sería una traición.

V.: ¿Esa lectura esteticista, como vos la designás, correría el riesgo de atenerse a lo meramente formal o formalista?

BERNI: Claro, claro; además se quedaría en la superficie y, por añadidura, caería y haría caer a otros en la trampa típica de la crítica vulgar de separar lo inseparable: forma de contenido. No son dos entidades distintas, son una sola. Yo tengo escrito por ahí, para quien

quiera entenderlo como corresponde, que *la línea de fuerza de toda mi trayectoria ha sido la temática*, y que es la temática la que ha *producido todos los cambios formales y cromáticos*. También escribí que *el estilo, para mí, no es sólo una manera de hacer, sino una manera de pensar trascendiendo.* ¿Te das cuenta?

V.: Si lo entiendo bien, debo inferir de tus palabras que vos sos un pintor contenidista, un pintor de ideas y, en cierto sentido, siguiendo esa línea de fuerza, de la temática, observando cómo se ordenan y correlacionan los temas entre sí, y conformando grandes universos o grandes grupos o grandes series temáticas, como los casos de Juanito y de Ramona, series o conjuntos que también, a su vez, se interrelacionan; siguiendo esa línea de fuerza, repito, se iría estructurando todo un discurso, todo un extenso relato perfectamente articulado.

BERNI: No sé si perfectamente articulado, pero que formaría una gran narración, sí, estoy convencido.

V.: ¿Una especie de saga de tu pueblo y de tu tiempo, no es así? ¿No es esa tu intención?

BERNI: Me gustaría que así fuera, sin duda; pero, no sé, sería falso decirte que esa fue mi intención; en todo caso es el resultado de muchos años de trabajo.

V.: Bien, Antonio; todas estas definiciones últimas surgieron a partir del momento en que dijiste que, aparte de los intereses culturales que te vinculaban con un determinado grupo de amigos en París, tenías otros intereses; te interrumpí para preguntarte si eran políticos esos intereses: ya tengo la respuesta. ¿Por qué no continuás ahora hablándome sobre los otros grupos parisinos?

BERNI: Bueno, sí, había otro grupo más loco, más bohemio, más interesado en la vida nocturna, sobre todo; tendría que decir también que era gente más despreocupada y más despiolada. A veces yo salía con ellos, como salía con los otros; pero éstos recién comenzaban a vivir después de medianoche; el otro grupo vivía de 9 a 11 ó 12, más o menos. Este grupo de gente de la noche y de la juerga, era más heterogéneo; no había tantos artistas, ni

escritores, ni intelectuales. Alguno del otro grupo, Spilimbergo, por ejemplo, se integraba también al segundo grupo, donde también había argentinos y de otros países sudamericanos. Mi contacto con estos dos grupos fue bastante estrecho y casi diario, durante un tiempo, en los comienzos especialmente. A medida que fui conociendo a otra gente e integrándome a una nueva realidad, también cuando el manejo del idioma se me hizo más fácil, encontré a las personas con las que podía compartir la casi totalidad de mis intereses más profundos. Entonces fue cuando se formó el tercer grupo de amigos en Europa, el cual, visto a la distancia, fue realmente el que más me motivó y más me enriqueció en todos los órdenes. No digo que la compañía de los otros no fuera enriquecedora también; lo era sin duda y por muchísimas razones, pero este tercer grupo, que era tan serio y riguroso como el primero y tan funambulesco como el segundo, tenía además otra cosa.

Otra cosa

V.: ¿Podrías tratar de precisar qué era esa "otra cosa"?

BERNI: Sí, creo que es fácil de comprender. Yo conocí y me interné en el movimiento surrealista que estaba en plena efervescencia. El Primer Manifiesto Surrealista había aparecido en el 24, dos años antes de mi llegada a Europa; el Segundo Manifiesto, en el 28, que es precisamente el año en que conozco a Louis Aragon y nos hacemos amigos. Bien, Aragon tomabá otros rumbos y ayudaba al Movimiento Antimperialista, donde había muchos vietnamitas, chinos, africanos, latinoamericanos y, naturalmente, franceses. Los que integrábamos el Movimiento nos reuníamos para nuestras discusiones, en los altos de un café cuyas dependencias se destinaban

a eso, precisamente. Había entonces en Francia, y siempre la ha habido, mucha libertad para este tipo de actividades. Eramos, la mayoría, artistas, intelectuales, estudiantes. Toda gente del que hoy se llama Tercer Mundo. Ese era como un foro internacional, no institucionalizado, desde luego, pero con un común objetivo: la lucha contra el imperialismo. En los otros grupos el tema político era secundario, aunque a veces habláramos sobre política general, sin profundizar. Este tercer grupo estaba en la praxis; se publicaba un periódico para las minorías asiáticas, africanas, latinoamericanas y había que distribuirlo; se redactaban manifiestos; se preparaban colaboraciones ilustradas para diarios y revistas: era una verdadera militancia.

V.: Hablás del surrealismo y, en cierto modo, te han considerado y te has considerado vos mismo un surrealista; sin embargo solamente hablás de tu amistad con Aragon que, en cierto sentido, fue un disidente . . .

BERNI: Participé del movimiento, vi y estudié sus obras, leí a sus poetas y escritores, asumí y empleé sus procedimientos y técnicas creativas. ¿Qué importancia tiene lo otro? Por otra parte, conocí en persona a muchos surrealistas y fui más o menos amigo de algunos; estuve varias veces con Breton, por ejemplo, de quien no se puede decir que fuera un heterodoxo, ¿no es así? Y a muchos más: a Tristán Tzara, que era dadaísta, no surrealista, pero que tuvo mucho que ver con el nacimiento del surrealismo; a Dalí, a Buñuel, a Eluard, a tantos más . . . Son monstruos sagrados; conocerlos no te quita ni te agrega nada, excepto la anécdota. Pero ser amigo de alguien importa mucho más, porque siempre uno actúa e influye en el otro. En ese sentido destaco mi amistad con Aragon, que me aportó cosas, como, a lo mejor yo se las aporté a él y a otros. Es lástima que haya perdido, entre tantas cosas que perdí, las cartas que Aragon me escribió desde Francia; serían hoy, creo, magníficos documentos; porque en esa correspondencia debatíamos temas como las relaciones

directas entre la política y la cultura, las responsabilidades del artista y el intelectual para con la sociedad, los problemas de la cultura en los países coloniales, el tema de la libertad. Tratábamos asuntos como ésos, por carta igual que en persona, en un nivel siempre amistoso y de mutuo respeto; he tenido las mayores pruebas de su mucha consideración hacia mi persona y hacia mi obra. La presentación que él escribió para mi primera exposición en París y que en Argentina públicó *Imagen* para mi muestra del 74, me parece que ilustra con claridad lo que digo.

V.: ¿Interviniste en la famosa polémica surrealista entre la posición sustentada por Aragon, Sadoul, Masson y otros, y la posición de Breton?

BERNI: Indirectamente sí; la divergencia fue bastante grande; yo estuve de acuerdo con Aragon y con sus tesis del compromiso del arte con la revolución y con las luchas de liberación de los pueblos; Breton tuvo, más que nada, el papel de árbitro, pero los grupos que rodeaban a Breton, y él, en cierta medida, eran más bien anarquistas; ni siquiera anarquistas, más bien anárquicos.

V.: ¿Y Antonio Berni?

BERNI: Ya te lo dije; yo no era ni soy un hombre de partido; estuve y estoy profundamente interesado en la política, ciertamente, pero no adhería a ninguna estructura partidaria; sí, en cambio, a las luchas antimperialistas y de liberación de los pueblos sometidos. Pero mi herramienta y mi praxis es el arte; como artista y ciudadano asumí compromisos con esas luchas y creo haber contribuido a hacer que se tomara conciencia de los graves y acuciantes problemas de la explotación, de las condiciones indignas en que deben vivir el trabajador y su familia en la sociedad burguesa y de muchas otras cosas más. En algún sentido, cuando presenté en la Bienal de Venecia a Juanito Laguna, ¿a quiénes distinguieron los jurados? ¿Al artista sudamericano Antonio Berni? Sí, claro, pero también hicieron un señalamiento, subrayaron mi denuncia de las circunstancias infrahumanas en que vive todo un vasto y numerosísimo sector de la sociedad, hacinado en las Villas Miseria.

V.: Sospecho que en Venecia hicieron más bien una valoración estética que una valoración política.

BERNI: Desde luego, desde luego... Sin duda era así; pero lo que interesa en definitiva es que, por la vía del arte y con recursos genuinos, yo creo haber hecho una contribución esclarecedora; y los jurados no la negaron. Podrían haber proscripto mi obra por el simple recurso de no tomarla en cuenta, sin embargo la premiaron. Esto significa que, en cierto modo, la recomendaron al mundo. Y no recomendaron solamente las novedades formales y técnicas, también advirtieron que debía tomarse en cuenta su contenido.

Hasta dejar Europa

V.: De tanto en tanto, e inevitablemente, aparecen referencias a Juanito y a Ramona a lo largo de toda nuestra conversación. Deseo, no obstante, rogarte un análisis más pormenorizado de ambos personajes y de su significado en tu obra; pero también quiero pedirte que lo pospongamos un momento más, porque pienso que hay cosas previas que despejar. Si no tenés inconveniente quisiera que agotáramos el tema de tu estadia en Europa y siguiéramos juntos un itinerario progresivo. Estamos acercándonos al año 30 y Juanito Laguna aparece en tu obra por el 60, más o menos; así que tenemos todavía por delante como 30 años de conversación...

BERNI: Esta bien, adelante.

V.: Tus críticos remarcan la importancia de tu relación con el filósofo Henri Lefebvre. ¿Querrías hablar sobre eso?

BERNI: De Lefebvre fui bastante amigo; también nos

veíamos a menudo, como con Aragon; hablábamos de pintura, cosa que le interesaba mucho y él, a su vez, me reconomendaba la lectura de libros que fueron de gran importancia en mi formación; a posteriori, cuando yo me vine a Argentina, cada vez que él publicaba algo siempre me lo enviaba. Tuvimos entre nosotros una gran cantidad de positivas coincidencias. Sí, fue muy importante mi amistad con él.

V.: Entre 1925 y 1930, o sea desde tus 20 a tus 25 años, viviste en Europa; llegaste a España y al poco tiempo te trasladaste a París, ciudad que fue tu residencia prácticamente durante un lustro, ¿no es así?

BERNI: No exactamente; yo me fui gracias a una beca que me otorgó el Jockey Club de Rosario y que era por un año, pero yo me arreglé para permanecer en Europa casi dos, hasta el 27; durante ese tiempo habré estado, como creo que te dije, unos 3 meses en España y el resto en París; al terminarse la beca, regresé por un corto período a Argentina; digamos que vine como a rendir cuentas. Para entonces, y gracias a la gestión y al apoyo de algunos amigos, ya me habían acordado una segunda beca de dos años que me dio, esta vez, el Gobierno de la Provincia de Santa Fe. Partí de nuevo para Europa y entonces sí me quedé hasta el año 30. Pero del 27 al 30 hice algunos viajes cortos a Bélgica, a Holanda y a Italia. En ese período viví en Arcucil, un barrio de los suburbios de París.

El regreso

V.: ¿Durante tu primer retorno a Argentina fue cuando se expuso en Amigos del Arte una muestra de tu pintura hecha en Europa?

BERNI: No, no... la primera muestra en Amigos del

"Los indiferentes",
óleo sobre tela,
200 x 200 cm, 1975

"El gran mundo",
óleo sobre tela,
200 x 200 cm, 1975

Arte, que fue por el 27 o el 28, no recuerdo bien, la trajo Butler desde París. Fue una muestra de conjunto que estaba integrada por Spilimbergo, Butler, Basaldúa, Badi y yo; los cinco estábamos viviendo en París en ese momento. Esa fue la primera exposición que mostró algo de mi experiencia europea; pero fue una muestra colectiva, como te dije. En cambio, mi primera muestra individual, que también se hizo en Amigos del Arte, es del 32; ahí expuse obra que yo había comenzado a realizar a partir del 28 y corresponde a mi experiencia surrealista. Luego, en el 33 o en el 34, se hizo otra exposición de conjunto, del mismo grupo de los cinco al que se agregaron, esta vez, Pettoruti y Gómez Cornet. Esas exposiciones fueron, diremos, las primeras que aquí trastornaron el ámbito artístico.

V.: ¿Por qué ese trastorno, Antonio?

BERNI: Es fácil de imaginar. Con muy pocas excepciones, aquí se estaba o en el academicismo naturalista, o en el impresionismo más o menos importado o, en el mejor de los casos, en algunas de las corrientes postimpresionistas, que eran, digamos, las más audaces. Pero nosotros, ese grupo joven, ¿qué traía de su experiencia europea? Como era lógico que sucediera, traíamos lo que nos había aportado el fauvismo y el postcubismo y, en mi caso, preponderantemente el surrealismo. Entonces, en cierto sentido, nuestra proposición era como un escándalo. Imaginate mi caso: yo creo que he sido el primer surrealista en América Latina. El medio no estaba preparado para considerar —y mucho menos para aceptar— ese arte nuevo y de franca ruptura. En todo aspecto lo mío fue demasiado prematuro para la época. Por cierto que el arte del país no podía dar saltos en el vacío, así que tenía que hacer una evolución natural, pasando por todas las escuelas que, de alguna manera, prepararon, en Europa, el advenimiento del surrealismo. Cuando yo hice mi muestra, los que la entendieron —si muchos— serían diez personas; y los que la aceptaron, cinco. Mi obra era, ¿cómo te diré?, un aerolito caído

sorpresivamente; no estaba dentro del contexto general de la evolución que se estaba produciendo.

V.: Pero vos regresaste a Argentina en plena crisis del 30, que es mundial, por supuesto, pero que sacude profundamente a nuestro país. En ese año se produce el derrocamiento de Yrigoyen y ocurren graves sacudidas en órdenes político-sociales. ¿Qué te sucede a vos, viniendo de Europa, al enfrentarte con esta nueva realidad? Así como tu pintura trastorna el ambiente, ¿los sucesos nacionales, la crítica realidad del país, no te trastornan a vos?

BERNI: Por supuesto. A mí también todo lo que sucede me moviliza y me pone en crisis. Yo venía de una realidad muy distinta, ya lo dije antes. Traía como una superestructura, un andamiaje intelectual, producto de lo que yo había vivido en París, y no te diré que eso entró en bancarrota, pero el choque inevitablemente tenía que suceder y hasta volverse dramático en su momento.

V.: ¿Qué hacés entonces? ¿Abandonás tu posición artística? ¿Abjurás del surrealismo?

BERNI: Nada de eso; la muy grave situación del país me impone seguramente un desafío nuevo y tal vez también una acelerada toma de conciencia; pero, al mismo tiempo, una refirmación de los conceptos (que yo ya tenía muy afirmados en mí) acerca de las relaciones del artista con la sociedad. Todo eso, naturalmente, revoluciona y le plantea al artista nuevos problemas, mayores responsabilidades y exigencias superiores. En definitiva se estaba ante una situación que sacaba cruelmente a la superficie la vieja cuestión de la dependencia nacional y el centro del problema era, como sigue siéndolo, la liberación. Así que yo no hice más que asumir como artista mi compromiso con el país. El artista está obligado a vivir con los ojos abiertos y, en ese momento, la dictadura, la desocupación, la miseria, las huelgas, las luchas obreras, el hambre, las ollas populares, eran una tremenda realidad que rompía los ojos.

V.: Bien, pero, concretamente, ¿qué hiciste?

BERNI: Bueno, en primer lugar te diría que comienzo a vivir a mi país en una dimensión distinta, más carnalmente pero también con una mayor lucidez. Desde el punto de vista del arte, yo me sentía aislado y en un ambiente bastante hostil. Pero continué pintando, no encerrado en un estudio sino atento a todo cuanto estaba pasando. Cuando llegué yo no me quedé en Buenos Aires; me fui a Rosario y me metí en actividades culturales que tenían un sentido de lucha y de esclarecimiento. Organicé la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos que tuvo un peso muy grande en la formación de muchos jóvenes, en la zona del litoral y especialmente en Rosario. En la Mutualidad se formaron artistas importantes del país.

V.: ¿Quiénes, Antonio?

BERNI: Grela y Gambartes, por ejemplo. Muchos otros se han perdido porque la vida ha sido dura, la lucha despiadada, la reacción jodida...

V.: ¿Castagnino no era de ese grupo también?

BERNI: Era de esa época, sí; estaba empezando; pero él vivía en Buenos Aires. Tiempo después, cuando yo me vine a vivir ya a Buenos Aires, entramos en contacto y nos hicimos amigos.

El Nuevo Realismo

V.: ¿No es de ese momento, me refiero a los años 32 ó 33, tu fundación del movimiento del Nuevo Realismo, como creo que vos mismo lo denominaste?

BERNI: Efectivamente. El Nuevo Realismo surgió en ese momento; lo fundamos con un grupo de compañeros que tenían las mismas preocupaciones que yo. Si bien en el orden estético ellos no tenían la preparación que yo había adquirido durante mi estadía europea, en el

orden ideológico tenían una posición definida y coincidíamos. En realidad yo, para muchos de ellos, tenía casi el rango de maestro; no en el sentido del hombre que está en un pedestal, sino simplemente en reconocimiento de que yo traía una experiencia en el orden artístico que ellos no habían podido hacer en el país y que yo me empeñaba en trasmitirles. En el otro plano, en el ideológico y político, ellos ya habían madurado; en su mayoría eran jóvenes hijos de intelectuales o de trabajadores con una trayectoria en las luchas políticas y sindicales. En cuanto a la denominación del movimiento, sí, es cierto, la creé yo.

V.: ¿Por qué Nuevo Realismo, Antonio?

BERNI: Mirá, Rivas Rooney, escritor y poeta que ya murió, escribió un artículo sobre nuestra postura y utilizó el término *nuevorrealismo*. El artículo se publicó en una revista que era entonces del Teatro del Pueblo; en él se habla ya directamente de una pintura social de contenido político, donde la problemática de la lucha obrera, la problemática de la miseria, la problemática de la vida política en general, estaban reflejadas. Nuevo Realismo, como terminología, definía toda una posición con valor doctrinario. De hecho no existió un movimiento nuevorrealista que lanzara un manifiesto y se organizara en grupo; no, el nuevorrealismo fue una concepción con sentido de doctrina y estaba dirigida a formular las pautas de un arte que representara el mundo social y político.

V.: ¿Y por qué nuevo realismo *y no* realismo a secas?

BERNI: Lo de nuevo era calificativo y sirvió, más que nada, para diferenciarlo del viejo realismo, que se identificaba más bien con el verismo, típico de fines del siglo XIX, en España, Italia, Francia; y también para que se lo distinguiera del realismo postimpresionista que era naturalista.

V.: A vos se te ha llamado neorrealista, utilizando una calificación europea relacionada fundamentalmente con el cine italiano de la inmediata posguerra, cuyo nacimiento es varios años posterior al del movimiento que vos fundaste. Por mi parte no tengo antecedentes de que en Europa existiera otro movimiento corriente o doctrina bajo esa denominación. Realismo, sí; Realismo Socialista, también, pero no Nuevo Realismo.

BERNI: Así es. El Nuevo Realismo es nuestro y pertenece concretamente a América Latina. El primer movimiento que podría considerarse nuevorrealista, sin que se llame así, fue el muralismo mejicano. Nosotros calificamos a nuestra corriente artística como Nuevo Realismo, pero era ciertamente abarcante de preocupaciones semejantes en muchos artistas de otros países de Latinoamérica.

V.: ¿También te preocupaba diferenciar artística y doctrinariamente al Nuevo Realismo del Realismo Socialista?

BERNI: Y sí, claro. El Realismo Socialista no era más que un verismo vulgar, de formas y contenidos más bien populistas; era una vuelta hacia atrás, un retroceso forzado cuyo fracaso era más que previsible; no fue una formulación artística o doctrinaria, sino una ilustración dogmática y a la letra que nosotros no considerábamos para nada revulsiva, que no era adecuada a nuestra realidad ni a nuestras luchas y que no servía ni como denuncia ni como evolución estética.

V.: ¿Y el surrealismo, tu propio surrealismo, no quedaba automáticamente recusado?

BERNI: No, en absoluto; el Nuevo Realismo era para nosotros un paso más allá (o más acá), hacia lo inmediato y concreto. No estábamos recusando los aportes innegables del surrealismo; estábamos, en todo caso, rechazando solamente los aspectos meramente psicológicos e individualistas en que se había quedado cierta parte del surrealismo; no el surrealismo de Aragon y ni siquiera el del propio Breton, que era como mínimo progresista. Rechazábamos la corriente desviacionista del surrealismo que se convirtió en reaccionaria, como es, por ejemplo, la vertiente que representaba Dalí, con su publicitado método de la paranoia crítica.

V.: Pero, ¿Antonio Berni abandona o no concretamente la escuela surrealista?

BERNI: En cierto sentido explícito sí, aunque la visión surrealista siempre ha tenido alguna vigencia en mi pintura, aún hoy. Lo que pasa es que, como ya dije anteriormente, yo en París vivía en un mundo puramente intelectual. Llego acá y me enfrento con dos realidades: en el orden intelectual un colonialismo indiscutible que continúa todavía; en el orden sociopolítico y económico, una situación de crisis profundísima. Vos veías en las calles la crueldad palpable de la miseria; tal es así que en Puerto Nuevo, en Puente Alsina, en distintos barrios, en los alrededores de Buenos Aires, había miles de personas viviendo prácticamente en tolderías que iban con el plato de lata a que les dieran un cucharón de caldo con un cacho de carne de la olla común. Eso es lo que estaba sucediendo acá y, como yo venía con una carga política, una carga ideológica, no podía dejar de interesarme y conmoverme lo que veía y vivía. Era lo lógico, ¿no? Para los que no traían o no tenían esa carga político-ideológica, bueno, eso que ocurría era un fenómeno exterior a su quehacer, a sus búsquedas artísticas independientes de toda exterioridad. En cambio yo tenía otra manera de pensar y por eso se produce mi inmediata transformación; entonces yo paso de un plano puramente intelectual a un plano vivencial que se conecta íntimamente con el ámbito y los procesos sociales. Por otra parte yo poseía el instrumento y tenía todos los elementos que me permitían o me permitirían expresar a mi propia manera eso que yo estaba viendo y viviendo. El surrealismo, como expresión estética pura, ya no tenía lugar en mí; yo tenía la sensación de que no decía nada y que no me servía para nada; cuando estaba en Europa y lo hacía, sí tenía sentido para mí; en ese tiempo sentía que yo estaba diciendo cosas válidas y verdaderas que correspondían a mi mundo subconsciente, a una conciencia pura, a mi mundo onírico. Todo eso, bueno... Pero después ¿qué tenía que decir

por esa vía? Si el mundo onírico mío era también un mundo en que penetraban las imágenes de una realidad jodida. Entonces no es que yo lo rechace al surrealismo ni que lo deje de lado ni que lo transforme en otra cosa; lo que sucede es que el surrealismo también formaba parte de mi carga cultural, ideológica y política, y esa carga también me permite ver hasta las propias limitaciones del surrealismo o su absoluta inadecuación al momento histórico y a la propia verdad de mi vida personal en esas circunstancias.

Polémica

V.: Me parece muy claro todo lo que estabas diciendo, pero queda oscuro todavía un punto que no me gustaría dejar de lado.

BERNI: ¿Cuál?

V.: Decías que el Nuevo Realismo es un fenómeno latinoamericano y que, como definición, le correspondería también al muralismo mejicano. Sin embargo vos disentías o no suscribías ciertas propuestas de los muralistas de Méjico y hasta tuviste un desacuerdo y una famosa polémica con Siqueiros, allá por el 35, que mucha gente recuerda todavía.

BERNI: Sí, porque Siqueiros, que vino a Argentina en el 34, dijo en numerosas conferencias, artículos y declaraciones, que la única posibilidad, en nuestro tiempo, de un arte revolucionario en la sociedad burguesa era la pintura mural directa, vale decir, la pintura pública, y que toda otra manifestación, la pintura de caballete, por ejemplo, carecía de significación y le hacía el juego a la propia sociedad que impugnaba. Pero él venía de Méjico, donde se había producido una revolución que triunfó y alcanzó el poder, y se habían dado las condi-

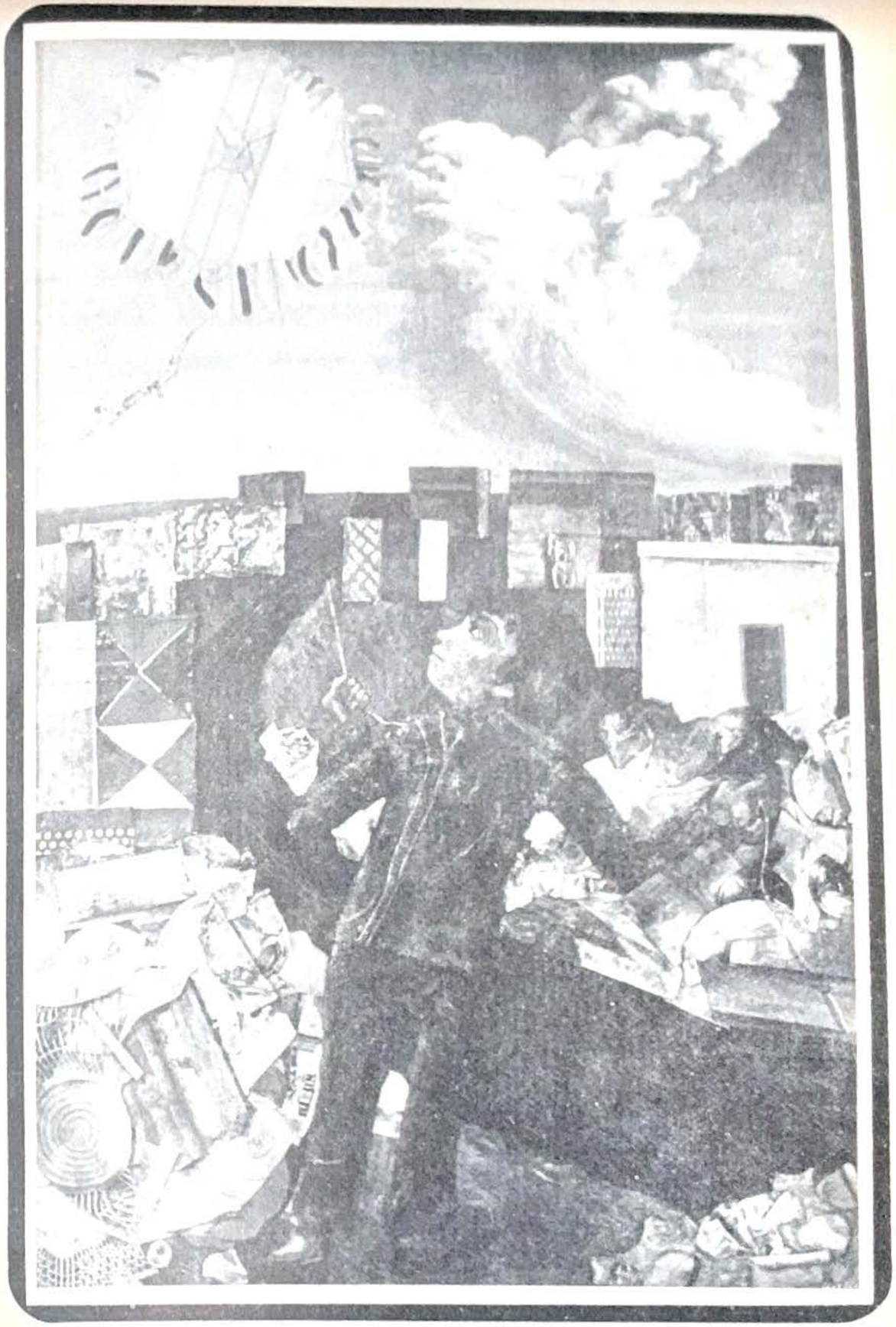
ciones favorables para el desarrollo de una pintura monumental, mural, auspiciada y financiada por el Estado. Yo disentí con él, no porque no considerase válida a la pintura mural mejicana ni porque no reconociese sus logros, sino porque no me parecía una experiencia exportable a países donde no se daban las mismas condiciones políticas que se dieron en el país de Siqueiros; en Argentina, particularmente, no se daban en absoluto; todo lo contrario. Yo afirmaba que esa postura nos llevaba, o al oportunismo, ya que los artistas sólo podríamos hacer una pintura mural condicionada, o a la inacción, porque no se tendrían muros que pintar. Mi pensamiento era que la pintura social también se podía expresar por otros medios, no únicamente por el mural y proponía, entre otras formas, la composición de grandes dimensiones sobre tela. Tal es así —y eso lo dejé escrito por allí en un artículo que se publicó no me acuerdo dónde— que el propio Siqueiros tuvo que adaptarse en Argentina a las condiciones objetivas existentes y, cuando llegó a hacer un mural, a pesar de todo su enorme prestigio, hizo lo que se llamó un Ejercicio Plástico, en el subsuelo de una casa quinta de Buenos Aires que era propiedad de Natalio Botana, el dueño de diario "Crítica".

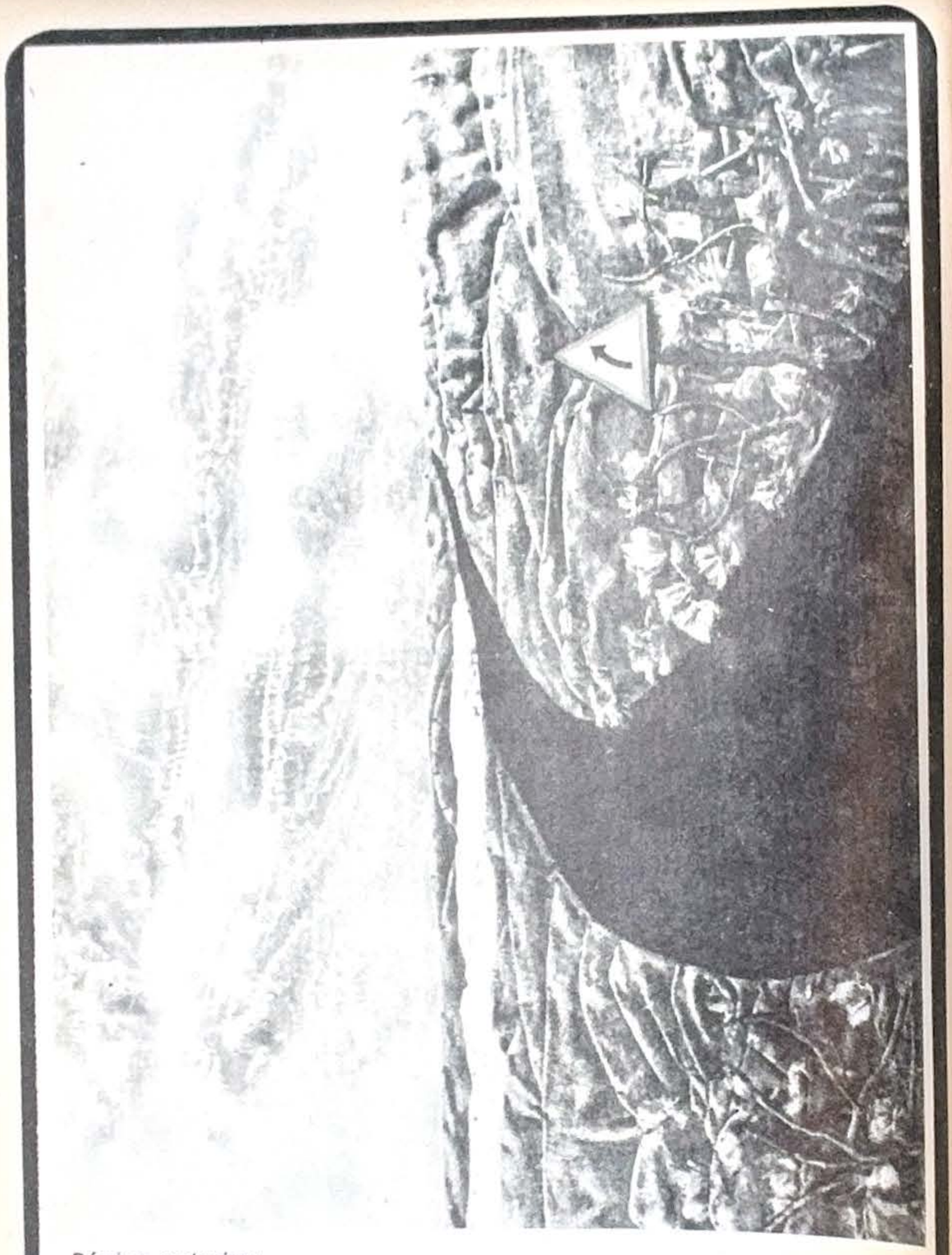
V.: Pese a tu desacuerdo vos colaboraste con Siqueiros en ese mural . . .

BERNI: Sí, hicimos un equipo con Spilimbergo, Castagnino, Lázaro y el propio Siqueiros, desde luego, que era el que había concebido todo eso. Y mi desacuerdo con él era doctrinario, si se quiere, no estético y mucho menos en el plano de la amistad.

V.: En síntesis, vos estabas de acuerdo con el arte mural mejicano pero en desacuerdo con la tesis dogmática de Siqueiros. A cuarenta años de aquella situación, ¿seguís pensando lo mismo?

BERNI: Desde luego; y con mayores razones que antes; porque ahora todas las pruebas están a la vista; si hasta el propio muralismo mejicano ya en los últimos días de la vida de Orozco, de Rivera, del mismo Siquei-





Página anterior:
"Juanito remontando
su barrilete",
óleo y collage
sobre madera,
163 x 107 cm, 1973

Arriba:
"Camino bajo
el cielo gris",
collage sobre madera,
112 x 160 cm, 1975

ros, no era más que un remedo, la continuidad formal del arte de los comienzos pero sin ninguno de sus contenidos; pasó a no ser más que un arte decorativo y alegórico y perdió todo su vigor de exaltación y de denuncia. Por lo demás, el ejemplo mejicano no se reprodujo en ningún otro lugar, porque en ninguna otra parte se dieron las mismas condiciones objetivas y, por lo tanto, a la vuelta de los años, mi diagnóstico de entonces se convirtió en un pronóstico. Ahora, te digo, no me alegra para nada haber estado en lo cierto. Hubiera preferido que la pintura públioa de Méjico siguiera en crecimiento, allí y en todo el mundo; pero declinó y se hundió como declinó y se hundió o fue hundida la revolución mejicana, que le daba su marco; finalmente, eso es mucho más lamentable todavía.

Propaganda

V.: ¿No te preocupó nunca que tu arte y las propuestas de un arte político involucradas en la doctrina del Nuevo Realismo, fueran tomados como meramente propagandísticos, como arte afichesco o de pancarta?

BERNI: No, en absoluto, porque si vamos a hacer un recuento de la pintura mural y no mural de todos los tiempos, vista a cierta luz podría ser también considerada arte de pancarta. Todo puede ser sublimado si se le inyecta arte. Si hay arte, no hay pancarta; si no hay arte, la pancarta es burda y no sirve para nada; mejor dicho, llega a servir a lo contrario de lo que se propone. Las obras que reproducen episodios de la vida de los santos, del cristianismo, como por ejemplo las pinturas sobre tela que yo mismo he visto en Perú, en el Cuzco, en el claustro del Convento Dominicano y en el de San Francisco, son como series, como un relato cuya con-

tinuidad narrativa se puede seguir sin dificultad ninguna. ¿Y eso qué es? Eso también podría tomarse como arte afichesco, si se quiere; como arte publicitario. Si uno lleva esa ley hasta sus últimos extremos, cuando Fra Angélico pinta una Anunciación, le está haciendo la publicidad al Mesías, ¿no te parece? Y si tomamos como ejemplo el famoso cuadro de Goya, "El 2 de Mayo", que Goya pintó en 24 horas, bueno, esa obra tenía una función netamente afichesca, era casi un cartel en su momento, pero es una de las grandes obras maestras de la humanidad. El propio tema religioso de Cristo puede dar lugar a la imagen de santería como puede dar lugar a la imagen del Greco; una cosa y la otra. Entonces, está el artista que sublima el hecho, que lo dignifica y lo transforma y lo eleva a la categoría de arte; eso es todo. Y podría agregar más, en la Edad Media, en el Renacimiento en el Prerrenacimiento sobre todo el arte religioso obedecía realmente a una vocación religiosa en el artista. ¿Por qué, entonces, la vocación humanística, como la vocación política y social no van a tener una representación equivalente? Lo malo es cuando el arte se vacía de verdades; ahí tenés como ejemplo los fetiches que hacen hoy los africanos: son una grosera imitación de los fetiches auténticos que hicieron sus antepasados, los que creían en las ánimas; eran verdaderos los mitos que ellos tenían y los fetiches estaban cargados de sentido; ahora son nada más que objetos bastardos para el consumo turístico. Así se distorsionó ese antiguo arte popular, porque se perdió el fondo creativo que determinaba la creación de formas.

V.: Tu obra, Antonio, ha sido negada, rechazada o puesta entre paréntesis, cuando no proscripta, por su condición inocultable de pintura política. Hay algunos que, con intención eufemista, la llaman pintura social: eso es, sin duda, menos urticante. Hay otros que hacen malabarismos para enmascarar sus contenidos políticos y presentarla bajo la honorable calificación de gran pintura, a secas, sin relacionarla para nada con su contexto histórico, político y social. Pero siempre se le ve la pata a la sota. Encuentro entonces importantisimo, con valor de testimonio, tu afirmación de que se trata de una pintura política, y que vos mismo, como artista, no rehuís ninguna toma de posición concreta, moleste a quien moleste.

BERNI: Y es así, ciertamente. A esta altura de mi vida yo sé bien que lo que incomoda no es que haya política en el arte, ni que se mezclen arte y política, ni que los contenidos políticos de una obra sean evidentes: lo que molesta es *cierta* política. Y yo creo que si esto se da en la pintura, que a veces no es fácil de leer si no se tienen todos los códigos, mucho más se da en otras artes, en las de la palabra por ejemplo.

V.: Estás sugiriendo que la literatura está más expuesta o que es más vulnerable o que . . .

BERNI: Mirá, te lo voy a precisar. Vos, como escritor, podés entrar en los salones de la alta sociedad, por ejemplo, y escribir sobre la ostentación, sobre el lujo de los muebles que decoran esos ambientes y hasta podés hablar de ciertos aspectos degradantes, como de la depravación moral de los personajes. Todas esas facetas las podés tocar; pero si vos te pasás a otras facetas íntimas y privativas de esa clase, si vos te propasás, digamos, y te metés en esas zonas oscuras, disimuladas o camufladas, donde ese conglomerado minoritario teje o repara la telaraña en que está atrapada toda la pobla-

ción trabajadora, eso no, esa es zona prohibida; hablar de la telaraña está vedado, che. ¿Vos te das cuenta de los riesgos que implica poner al descubierto esa telaraña y el poder que tiene de retener insecto por insecto y tragárselo?

V.: Pero vos, en tu obra, precisamente te has propasado... ¿Cómo explicás entonces que siendo la tuya una pintura insurrecta y acusatoria, sea, al mismo tiempo, tan codiciada y tan bien pagada por los mismos a quienes ponés al descubierto?

BERNI: Porque, fatalmente, todo acto, aún el más provocativo, termina por ser asimilado por la clase dirigente. Mirá, si una carta manuscrita de Lenin, pongamos por caso, se subastara en Nueva York, se pagarían pilas de dólares por ella. Al final no interesa el contenido de la carta, que por otra parte ya se conoce, sino el objeto famoso. La sociedad capitalista hace mercancía de cualquier cosa; eso es fatal, eso no lo podemos evitar.

Definiciones

V.: ¿Vos sos un artista provocativo y revolucionario?

BERNI: Mirá, yo estoy haciendo una pintura inconformista y que cuestiona un mundo, una realidad. Ahora, que sea yo un artista revolucionario, no es un juicio que a mí me corresponda hacer. Yo estoy haciendo naturalmente, lo que hago, sin detenerme a pensar si soy o no revolucionario. Eso ya lo decidirán otros, la historia misma, en último caso.

V.: ¿Al menos te considerarás libre y verdadero, no?

BERNI: Desde luego que sí; eso no me presenta dudas aunque uno nunca se vea con demasiada claridad a sí mismo. Ahora yo, frente a lo que me impresiona, frente a lo que tengo interés en trasmitir, frente a los

medios estéticos y formales, me siento libre, siento que domino esos medios y, al sentir que los domino y que estoy haciendo lo que se me da la gana, me siento libre, verdadero y cumplido. Y estoy cumplido porque estoy haciendo obra con todo lo que recibí, con todo lo que leí, con todo lo que viví, con todo lo que me formó, con todo el arte del pasado y del presente que me alimentó, con todo lo que soy, en suma, y con toda la lucidez de que soy capaz.

V.: ¿Qué le proponés vos a la gente?

BERNI: Yo, a la gente no le propongo nada.

V.: Pero tu obra está haciendo ciertos señalamientos, ¿no?

BERNI: Eso sí, por supuesto, pero proponerle no le propongo nada. Por ejemplo yo pinto un cuadro y, como a veces ocurre, viene alguien y me dice: "¡Qué cruel es eso! Sos bastante cruel cuando hacés esos cuadros". Bueno, yo contesto: "Mirá, la crueldad no está en mí; la crueldad está en las cosas que yo pinto; yo no hago más que registrarla". Pero ciertamente hago señalamientos, sí, tenés razón.

V.: Bien: ¿podrías decir qué cosas señalás?

BERNI: Las más diversas que se pueden presentar, desde las más líricas y alegres hasta las más angustiosas. Uno a veces vive en el miedo, a veces en la tranquilidad, a veces en el optimismo; a veces con libertad, a veces con falta de libertad; no me refiero a la falta de libertad que viene de la represión exterior, armada o no, me refiero hasta a un clima que me impide manifestarme como tengo ganas de hacerlo; todo eso es lo que yo pongo en la obra, ésas son las cosas que señalo; no las cosas que propongo, te repito; son las marcas que tienen las obras.

V.: ¿Es bella tu obra, Antonio?

BERNI: Yo pienso que sí, eso busco, a eso tiendo. Pero ¡es tan difícil definir la belleza! Un cuadro como "La Masacre de los Inocentes" de Poussin, es una gran obra de arte, terrible y bella; también es muy bella "La Primavera" de Botticelli; es otra forma de la belleza.

V.: Pero ¿cuál es, según tu visión, la belleza que hay en tu obra?

BERNI: ¿En mi obra? Bueno, cuando yo pinto, por ejemplo, "Los Desocupados", "La Manifestación", al lograr una expresión rica por su contenido, interesante por su forma, su color, su composición, creo haber logrado un aspecto de la belleza. Cuando pinto o hago un collage de Ramona con cierto trasfondo erótico, también hago belleza, creo hacerla. Pero no creo que la belleza sea definible con perfiles netos y una rigurosa precisión. Cada artista tiene una cierta visión de lo que es belleza y la busca; cuando la encuentra, la reconoce como tal; y si logra captarla, la da en su obra, que, a partir de ese momento, recién es obra de arte.

V.: ¿Hay moral en tu obra?

BERNI: Sí, una ética, una moral; porque cuando mi interés humanístico se pone de manifiesto, ya eso sólo es una posición moral, de hecho. Para mí, el concepto fraternidad, por ejemplo, es un concepto moral; si no hubiera fraternidad, los hombres serían enemigos entre sí; entonces, cuando yo, en mi obra, expreso mi sentimiento fraternal, hago un arte moral.

V.: Siempre he creido, Antonio, que en vos la preocupación ética es más poderosa que la preocupación estética, que tu ética determina tu estética y no a la inversa, como sucede en otros artistas.

BERNI: Yo no creo que sea así. Yo, por ejemplo, hago un cuadro que es todo lo opuesto a la llamada pintura de salón; a primera vista puede parecer o resultar desagradable o antiestético, como algunos dicen (erróneamente, a mi juicio, porque sin estética no hay arte); claro, yo hago ese cuadro usando los rezagos, la chatarra, objetos recogidos en el basural, pero a la larga estoy haciendo un cuadro *agradable*, porque en esa obra donde pongo la chatarra, hago una denuncia que favorece a todo un conglomerado comunitario que ha venido sufriendo las consecuencias de una explotación infame; entonces, el resultado es una pintura que puede no ser

agradable meramente en el plano óptico, pero es agradable en el plano moral.

V.: Lo que estás diciendo no desmiente lo que yo digo, simplemente está mejor dicho, con mayor lucidez y precisión.

BERNI: Pasa que, a veces, se producen confusiones que conviene evitar. Toda obra de arte, más temprano o más tarde, llega a agradar. Los cuadros de Van Gogh, por ejemplo, en los comienzos irritaban, resultaban profundamente desagradables; pasaron los años y ahora esos mismos cuadros producen en el público una respuesta totalmente distinta; ahora agradan; antes no, porque el público estaba condicionado por otra visión que parecía inviolable pero que fue violada y enriquecida por la visión de Van Gogh; y con esa visión engrandecida por Van Gogh, la gente pudo ver y aceptar obras que antes no veía y rechazaba, no sólo del propio Van Gogh, de otros artistas también.

V.: Cuando tu pintura irrita, cosa que ocurre a menudo, ¿eso te da placer a vos?

BERNI: Irritar por irritar, no. Ahora, si yo voy hacia un acto de justicia y lo que señalo irrita, eso me da una satisfacción porque siento que he cumplido un objetivo, ahí está todo.

El erotismo

V.: ¿No has caido nunca en la tentación de hacer una pintura no irritativa sino profundamente grata a los sentidos, manifiestamente hedonista?

BERNI: Agradables a los sentidos pueden ser mi pintura y mis dibujos eróticos, por ejemplo, y yo los hago con placer cuando siento la necesidad de hacerlos.

V.: No encuentro tan erótica a la que vos llamás pin-

tura erótica; no veo una exaltación jubilosa, nada dionisiaco en ella; en cambio, a menudo, veo el sexo y la sexualidad juzgados y hasta sojuzgados; creo que es otra variante de tu condenación global de la sociedad burguesa y del erotismo como trampa o estupefaciente.

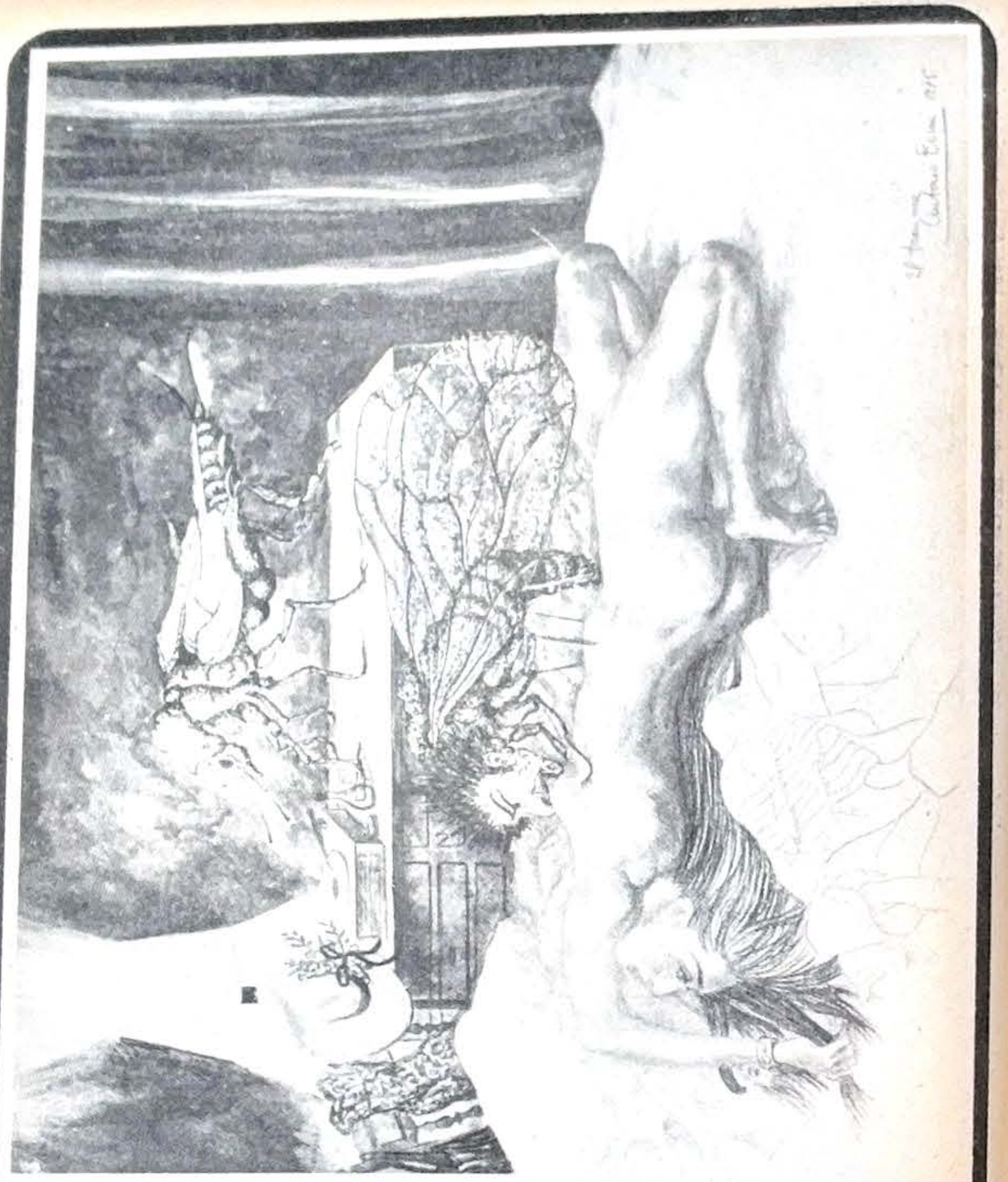
BERNI: Puede ser, puede ser . . . En ocasiones es eso, sin duda, pero en otras yo sé que hago una exaltación del erotismo por el erotismo mismo.

V.: No he visto nada así, a excepción tal vez de algunos pocos grabados con el tema de Ramona; y siempre se percibe una intención crítica; a veces risueña, a veces con mucha simpatía hacia el personaje o la situación; pero Ramona Montiel misma es como un símbolo de la industria y el consumo sexual . . .

BERNI: Esperate, esperate, ya vas a ver *(se levanta y revuelve carpetas y papeles que tiene a la mano, en el escritorio de su casa, no en su taller; me muestra unos dibujos, dos de los cuales se reproducen en este libro).* ¿Qué te parecen? ¿Está o no exaltado el sexo, eh? Pero no los puedo mostrar.

V.: ¿Por qué? ¿No mostraste cosas parecidas en tu última muestra en París?

BERNI: En Francia, en Europa sí; allí tienen una concepción menos pacata e hipócrita y mucha mayor libertad. Aquí no, aquí los podría mostrar solamente en carpetas privadas. En público no podés; las leyes te lo prohiben y te meterían preso. Ninguna galería los expondría tampoco; no se animan a hacerlo. Puedo hacer con ellos una carpeta especial para que se los tenga en una trastienda y se los muestre en privado. No los puedo colgar así como así, porque siempre habrá algún cretino que se sienta ofendido y te denuncie; a lo mejor se satisface enormemente viéndolos, pero lo oculta y opta por la inmoralidad de ser tu verdugo en defensa de los "sagrados" valores morales. En realidad, la mayoría de esos tipos son depravados; en el orden sexual o en otros órdenes. El sexo es una cosa natural, simple, biológica, bella e inocente en sí misma; el acto sexual es siempre



Página anterior:
"Ramona en el café-concert",
collage sobre madera,
205 x 115 cm, 1976

Arriba:
"El trauma",
dibujo, lápiz-tinta,
50 x 65 cm, 1975

hermoso, pero los corrompidos no ven más que malicia y morbosidad en él. Yo no digo que no haya artistas también corruptos que vean el sexo y lo muestren morbosamente, claro que los hay; pero yo no soy de esos, por la simple razón de que amo a la vida y a la gente.

La destrucción

V.: Habrá también quienes festejen dibujos como los que me acabás de mostrar y hasta algunos que los compren y los cuelguen en su casa, ¿no?

BERNI: Claro que los hay, por supuesto; pero la venta de un cuadro es un mero accidente. La misión de un cuadro es la de actuar en el plano de la cultura; cuanto más se lo muestre y se lo difunda, mejor. Yo me circunscribo a mi funcionalidad como artista; tengo necesidad de mostrar mis cosas; no las hago exclusivamente para mí, aunque me autosatisfago haciéndolas; pero la satisfacción total, plena, le llega a uno cuando ya ese cuadro funciona socialmente; es allí donde el ciclo se cierra. A mí, por ejemplo, no me molesta que las grandes composiciones que yo pinto, después de mostradas, vuelvan a mi taller; a veces simplemente me incomodan porque no me alcanza el lugar para guardarlas. Hay, por ejemplo, unos monstruos que hice y que los he tenido que deshacer y los tengo ahí, arrumbados, por falta de espacio; pero ya se mostraron en público, fueron reproducidos en catálogos, libros y revistas, ya funcionan socialmente; entonces ya han cumplido su ciclo.

V.: ¿Y esa destrucción no te causa dolor?

BERNI: Mirá, lo que yo dije una vez, ya está dicho; yo siempre tengo cosas nuevas que decir, así que eso no me inquieta demasiado. Por otra parte, en la mayo-

ría de los casos no hay propiamente destrucción; hay deterioros, sí, pero todo puede ser reparado o reconstruido, por mí o por otros, a su debido tiempo. Además, sin pensar en catástrofes, siguiendo las leyes simples de la economía biológica y de lo perecedero, uno tiene que resignarse a que muchísimas cosas se pierdan para siempre; de todo lo que, a lo largo de los tiempos, ha creado el hombre, yo creo que si se ha salvado el uno por mil, es mucho. Mirá, un barco entero de pintura italiana que compró el gobierno español, me parece que en tiempos de la corte de Felipe II, se hundió en el océano y se perdió para siempre. Además, es mucho más lo que ha destruido el propio hombre que el tiempo o la naturaleza.

V.: ¿Vos mismo no destruis algunas de tus obras? Porque deshacer o desarmar es una cosa y destruir es otra muy distinta . . .

BERNI: Bueno, eso sucede alguna vez; pero, en general, yo guardo todo lo que hago.

V.: Y seguramente es mucho lo que guardás, porque es mucho lo que hacés; estás trabajando siempre . . .

BERNI: Eso sí, trabajar, trabajo mucho; pero nunca he hecho cómputos o contabilizado mi obra. Los apuntes, los estudios, los dibujos mismos y hasta los monstruos que hago, son muchas veces para mí como los ejercicios de digitación para el pianista. La constante diaria, mi digitación, es el dibujo. Todo sirve, porque cuando yo voy y me meto en la gran composición, gobierno todos los elementos, estoy ágil y entrenado y puedo hacer lo que tengo ganas. Uno mismo es más un instrumento que un instrumentista. Mirá, una vez fui a una casa de venta de materiales para artistas; entonces me presentan una espátula muy buena, de un precio muy alto; y me presentan otra semejante pero mucho más barata; yo pregunto: "¿Por qué tanta diferencia?" Y el vendedor me contesta: "Vea, la diferencia está en que, con esta espátula de precio, usted va a hacer lo que usted quiere; y con esta otra, lo que quiera la espátula".

V.: Valorás mucho la gran composición, ¿no? Mucho más que otras cosas. ¿Por qué?

BERNI: No es que la valorice más; lo que pasa es que en la gran composición yo puedo desarrollar, en un momento dado, una temática de mayor trascendencia que la que puede tener un estudio. Aunque el estudio, a veces, puede ser mejor que la gran composición. Lo que yo valoro sí, es la intención implícita en la gran composición; porque es como una suma y un resumen, una síntesis de búsquedas y búsquedas que, un día, se ordenan en una tela de gran tamaño, de dimensiones heróicas, como algunos las llaman.

El porvenir

V.: ¿Qué futuro imaginás para tu obra?

BERNI: Yo no pienso en eso. No estamos a cubierto de nada; mañana puede ocurrir cualquier desastre nuclear que haga desaparecer el mundo entero; ni yo ni mi obra van a estar a salvo en ese caso. Así que no me gusta pensar en el futuro, y mucho menos en futuros venturosos, si bien tampoco me gusta estar pensando en la destrucción y en la muerte. Pero sé bien que hay mucha gente que quiere y defiende mi obra, que la estima mucho, que la va a conservar y la va a defender como corresponde; los que tengan obra mía en su casa van a ser los mejores defensores; y esa defensa va a continuar de generación en generación. Desde el momento en que un artista ha logrado imponerse, es decir, ser apreciado, estimado como tal, lo más seguro es que su obra se mantendrá por largo tiempo, si no para siem-

pre. Algo se perderá, eso no se puede evitar, pero la obra, en bloque, queda; lo medular de una obra se mantiene siempre.

El trabajo de taller

V.: ¿Trabajas todos los días?

BERNI: Sí, se puede decir que trabajo todos los días; hasta los domingos y feriados, a veces; a veces trabajo tres o cuatro horas, a veces diez o doce; depende.

V.: ¿De qué depende?

BERNI: Bueno, de las circunstancias y del entusiasmo mayor o menor que tengo por lo que estoy haciendo en el momento; por ahí estoy trabajando en una composición y hay una parte que tengo ganas de resolver; eso me produce un estado como de furia; tengo idea de cómo la voy a resolver pero quiero verla realizada; entonces no puedo parar y sigo y sigo hasta el final.

V.: ¿Pensás, proyectás antes las cosas?

BERNI: Sí, siempre, siempre. Ahora, claro, a veces lo que uno piensa es algo muy, muy simplificado que, después, por deducciones y por desarrollo, se va transformando de tal manera que, desde la muy simple idea inicial, vas a parar a algo muy complejo que hasta a uno mismo le sorprende.

V.: ¿Bocetás antes de realizar una obra o hacés un trabajo directo?

BERNI: No boceto demasiado; hago apuntes parciales y estudios de detalle muchas veces, pero casi no boceto una obra total; todo lo más, hago una cosa muy esquemática y la voy resolviendo directamente en la tela. Porque el boceto que uno hace, por más ajustado que sea, cuando uno lo pasa a tamaños, diez, veinte, treinta, cuarenta veces mayor, pierde vigencia; las relaciones de formas y de imágenes no actúan como en el boceto previo.

V.: ¿Pero dibujás antes sobre la misma tela lo que vas a pintar, no?

BERNI: Eso sí, siempre; yo dibujo antes todo lo que después voy a pintar; es el momento en que se presentan esas variantes que prácticamente le hacen perder sentido al boceto; después, cuando pinto, pueden aparecer otras variaciones y sugerencias que me obliguen a cambiar en parte, y hasta en su totalidad, el planteo inicial; porque, por ejemplo, treinta centímetros cuadrados de amarillo rodeados por un metro cuadrado de azul, pueden tener un peso o una vigencia que no me convienen para el cuadro; entonces, o reduzco el amarillo o agrando el azul para que sirvan adecuadamente a mi imagen, al resultado final que persigo. Y esa es otra de las razones por las cuales el boceto previo me sirve de poco; imaginate, ese metro cuadrado de azul en el cuadro es, en el boceto, apenas de un centímetro; y el amarillo apenas un milímetro; las relaciones en el pequeño tamaño son muy distintas que en los grandes formatos.

La pintura pública

V.: ¿No hay otras razones que te lleven hacia las grandes composiciones, las que mencionaste hace un momento? Observo el valor que les atribuis, te escucho referirte a ellas a cada rato, veo el lugar que ocupan en tu obra, y no encuentro del todo satisfactoria tu explicación anterior; me parece que hay, que debe haber otra razón superior . . .

BERNI: Bueno, la gran composición es, para mí, la pintura pública por excelencia; es la pintura con funciones masivas. Tomá el caso de Picasso antes del

"Guernica"; todo lo que él había hecho hasta ese momento era pintura de caballete, como se dice vulgarmente, cuadros de mediano tamaño. ¿Qué lo llevó a plantearse una composición de casi diez metros? Fue nada más que la situación de España, la guerra civil que lo conmovía todo. Picasso ya no se contentaba con lo hecho, necesitaba ahora un megáfono para decir lo que tenía ganas. En esto hay que reconocer, como yo lo he sostenido públicamente, la influencia del muralismo mejicano sobre la pintura europea, al menos en algunos aspectos. Porque a Picasso no se le había ocurrido hasta entonces, ni a ningún otro pintor europeo contemporáneo, hacer pintura monumental. Que el estilo sea distinto, que Picasso no se parezca a ninguno de los mejicanos, no invalida lo dicho; el caso es que él, con el "Guernica", quiso hacer una pintura política, pública y monumental. ¿Y por qué razón práctica, por calificarla de alguna manera? Porque la obra estaba destinada a un gigantesco pabellón de exposición para grandes masas de público. Y es una de las obras maestras de Picasso y un enorme afiche, un cartelón, para volver a lo que hablábamos antes.

Reconocimientos

V.: Así como vos advertís esa influencia de la pintura mejicana sobre la europea, ¿qué influencias grandes, terminantes, reconocés en vos durante tu formación? No me refiero a movimientos como el surrealismo, por ejemplo, sino a los artistas, a gente cuya obra y cuya trayectoria fueron modelos para vos.

BERNI: Bueno, pintores como Picasso, Braque, también De Chirico en algunos aspectos.

V.: ¿Y a quiénes considerás tus hermanos, tus pares, Antonio?

BERNI: Amigos, camaradas, gente que ha estado en las mismas luchas que yo, intelectuales que me ayudaron en mi propio esclarecimiento y con quienes nos enriquecimos mutuamente por el intercambio de ideas, bien, sí, muchos; entre los del grupo de París, Aragon y Lefebvre, especialmente; fui, además, bastante amigo de un poeta como Jacobo Fijman, de escritores como Marechal y Elías Castelnuovo.

V.: Todos los que has mencionado son gente del pensamiento o gente de letras. ¿Los pintores no son tus pares?

BERNI: ¡Claro, cómo no! Spilimbergo, Castagnino, han sido buenos amigos; muchachos jóvenes también, como Grela y Gambartes en Rosario, gente con la que nos veíamos cotidianamente y compartíamos los mismos o parecidos intereses.

V.: Si, teniendo en cuenta tu enorme autoridad como artista, tuvieses que recomendarle a la gente que prestara atención a la obra de ciertos artistas nuestros, ¿a quién nombrarías?

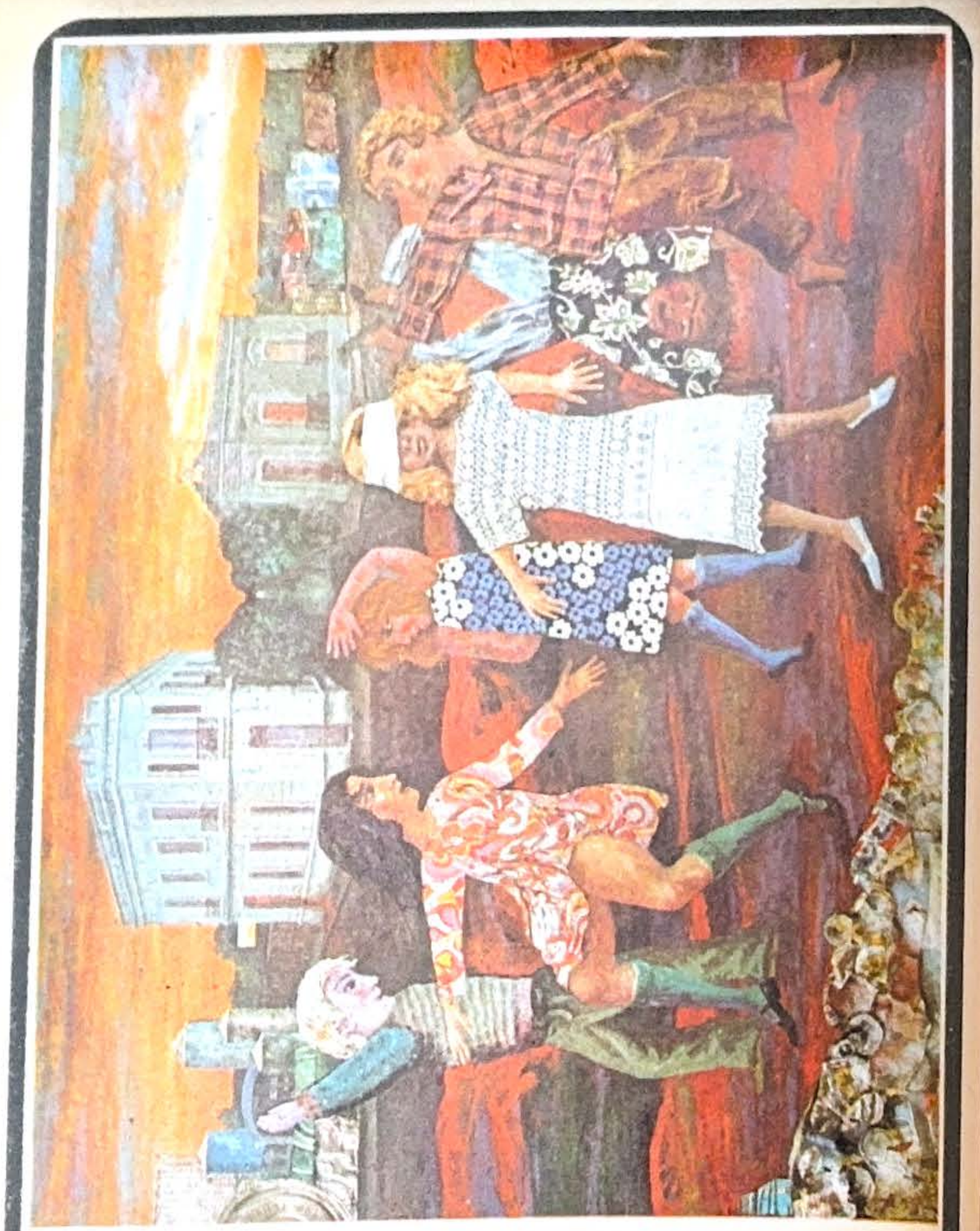
BERNI: Hay muchos para nombrar, entre los antiguos y entre los jóvenes. Me parece que, puesto a decidir, aunque eso es muy antipático y se presta a confusiones y errores, lo primero que haría sería hacer un trazado histórico, para ayudar; diría: "Bueno, fíjense en pintores de este siglo como Malharro, Ramón Silva, Thibón de Libián; en ciertas obras de Fader; en Spilimbergo, Castagnino, Xul Solar, Gómez Cornet; miren a los jóvenes, a un pintor como Gambartes, quien, por desgracia, murió tempranamente, a Grela, a Alonso, a Deira, a Macció, a Seguí . . . ". Pero sobre todo les diría que miraran mucho y por su cuenta y que no se atuvieran a mis recomendaciones, porque uno olvida, tiene simpatías y antipatías personales, y puede no ser del todo justo. Fijate, ahí nomás tenés un artista como Pettoruti, que está entre los que han hecho la cultura artística argentina; mi posición

pudo no coincidir con la de él, pero él es un valor positivo; y la lista es larga.

Géneros

V.: En tu extensa vida creativa has tocado prácticamente todos los géneros y modalidades de la plástica; desde el vitralismo, en los comienzos, a la tapicería; desde la gráfica, la ilustración y el afiche, a la pintura mural; has recorrido todas las técnicas del dibujo, de la pintura, del grabado; has hecho escenografías y carrozas; objetos, esculturas, cerámicas; has experimentado todos los procedimientos del collage y del ensamblado y hasta has intervenido en la creación de espectáculos audiovisuales. De todo ello, ¿qué es lo más rico, lo más alimenticio para vos? ¿Cuál creés que sea tu mayor aporte, si es que podés circunscribirlo?

BERNI: No lo sé con certeza; mirá, creo más bien que son ciclos míos, momentos en que uno pone todo de sí para lograr una expresión, sea por la vía que sea. No hay distinciones en eso. Algunos críticos afirman que mi aporte fundamental, en el plano técnico, lo he hecho en el grabado. Muy bien: no digo que no; tal vez habré logrado en el grabado lo que he buscado en todos los órdenes de mi quehacer. Sucede que, dentro de la técnica tradicional del grabado, yo encontraba que todo estaba dicho; sin embargo, en cierto momento, me puse a experimentar en el grabado porque lo sentía necesario para la expresión de ciertas ideas, formas o imágenes que me preocupaban; e intuía que obtendría resultados, siempre y cuando lograse yo, al mismo tiempo, producir ciertas innovaciones técnicas que aproximasen más el lenguaje del grabado a mi particular manera de ver y de pensar. Hice mis búsquedas y expe-



Página anterior:
"Sol de primavera",
óleo sobre tela,
120 x 180 cm, 1948-1975

Arriba:
La gallina ciega",
óleo y collage
sobre madera,
160 x 210 cm, 1973

rimentaciónes y las consecuencias fueron que logré entronizar dos cosas: el relieve y el collage dentro del grabado. Fueron meses y meses de trabajo hasta lograr la plancha que sirviera para hacer las copias como yo las quería; hasta conseguir el papel que se adaptara a lo que yo estaba buscando, resolver el problema de las tintas adecuadas y hasta el del grado de humedad del papel durante las tiradas; hasta encontrar la manera de obtener el relieve, sea positivo, sea negativo; bueno, así pasaron como dos años. Eso no quiere decir que haya estado dos años absorbido por el grabado; durante ese período hice otras cosas; pero sí, es cierto, dediqué muchas, pero muchas horas a la maduración de un lenguaje técnico especial que sirviera a mis fines, hasta que lo logré.

La Bienal de Venecia

V.: Es precisamente por el grabado que vos alcanzás el primer gran reconocimiento internacional; me refiero al Gran Premio de Grabado de la Bienal de Venecia de 1962, que eleva tu nombre a los más altos niveles en el arte mundial.

BERNI: Mirá, la historia de ese premio es bastante curiosa y para mucha gente, desconocida por completo; te la voy a contar: yo fui a Venecia como invitado especial dentro del envío argentino; es decir, no yo, sino un conjunto de mi obra; los otros invitados fueron: Macció, Pucciarelli, Testa, Sakai y Noemí Gerstein; se mandaron 15 obras mías, todas de la serie de Juanito Laguna; entre ellas fueron 4 grabados grandes que tenían incorporado el collage, pero no el relieve, que aún no había logrado. La selección fue hecha acá por una comisión formada por tres críticos: Ernesto B. Rodríguez,

Rafael Squirru y Romero Brest; cuando el jurado de selección se reunió, Squirru me propuso a mí como invitado principal y dejaba a Rodríguez y a Romero Brest la elección de los otros cinco participantes; todos estuvieron de acuerdo, aunque Romero dijo que no conocía mi obra; yo pienso que él, que dirigía entonces el Instituto Di Tella, tal vez tendría que haber visto o por lo menos no ignorar que yo, un año antes, había presentado, a dos cuadras de Di Tella, en Galería Witcomb, la serie de Juanito Laguna. Pero, en fin, mejor olvidar la parte pequeña de la historia; lo cierto es que, a instancias de Squirru, Romero Brest me llamó por teléfono para decirme que quería ver la obra en mi estudio. La vio y se interesó, a pesar de que entre nosotros había como un resentimiento mutuo que venía de lejos. Bueno, todo quedó resuelto, aunque hasta hubo, en ese momento, un movimiento de protesta de algunos artistas que impugnaban la forma en que se había hecho la selección. Yo después me enteré de qué es lo que había detrás de eso: todo fue promovido por una institución represiva que, sabiendo que me mandaban a mí, hizo lo que pudo para que fallara el envío. Todo se superó, sin embargo, y las obras se pudieron embarcar; hubo un momento en que hasta se dudó de esa posibilidad; bien, me callo otros detalles del asunto, que yo aclaré a su debido tiempo a través de una entrevista que me hizo Osiris Chiérico. El caso es que el envío finalmente llegó a Venecia. Pero ocurre que la Argentina no tiene pabellón propio en la Bienal de Venecia. El país anfitrión, Italia, cuyo pabellón es enorme, a los países que no tienen instalaciones construidas les cede espacio en sus salas; al envío argentino se lo ubicó entonces en el espacio acordado, que resultó demasiado pequeño y las obras no cabían; no cabía ni la cuarta parte. Al enfrentarse con este problema, Kósice, que era el comisario argentino para esa Bienal, pidió la ampliación del espacio asignado y la Comisión de Admisión, que actúa en circunstancias especiales, se reunió para ver las obras

y estudiar el problema; bueno, cuando vieron mi conjunto, los integrantes de esa Comisión se interesaron mucho, al parecer, y me concedieron una sala realmente espléndida. Allí expuse toda la serie de Juanito Laguna, más los grabados, que era la parte menos importante del conjunto. Ahora bien, cuando se ruenió el Jurado Internacional compuesto por nueve personas, para sorpresa de mucha gente, aun del mismo Romero Brest, el conjunto de Juanito Laguna despertó un gran interés; y hasta uno de los Jurados, representante de Suiza, insinuó que debía dárseme a mí el premio de pintura. Eso no prosperó, claro, porque hay que tener en cuenta que a la Bienal de Venecia llegan grandes nombres, publicitados y avalados por un andamiaje mundial. Imaginate, yo caía en paracaídas desde la República Argentina y no tenía otro aval que mi propia obra y se acabó, punto. Fijate que hasta el dueño de una galería de Buenos Aires, a quien no vale la pena nombrar, mandó un telegrama a la Bienal, dirigido a Kósice y que por una causa fortuita me entregaron a mí, que decía: "Hay que defender a los jóvenes", lo cual se podía leer también así: "Hay que cagarlo a Berni" *(Rie mucho).* El asunto es que, al final, me dieron el Gran Premio de Grabado, no tanto por los grabados, aunque interesaron mucho, sino por el conjunto que me representaba.

V.: Si no recuerdo mal, los otros tres laureados en esa Bienal fueron Giacometti, Capogrossi y Manessier. ¿no es así?

BERNI: Efectivamente.

V.: Y no Berni, sino Juanito Laguna. ¿No es cierto eso también?

BERNI: Bien, en cierto sentido sí; como también en cierto sentido es un premio que, aunque me lo dieron a mí, se lo acordaron a la pintura Argentina; porque ningún artista es un hongo solitario que surge así como así, es el producto de todo un medio.

El porqué de un premio

V.: Juanito Laguna también es el producto de todo un medio, es un personaje de las Villas Miseria, un paria casi. Cuando el Gran Jurado premia tu obra, proyecta también la atención del mundo sobre la condición humana y social de los Juanitos Laguna del mundo entero, especialmente de los Juanito Laguna de Latinoamérica y, en cierto sentido, subraya una culpa o una responsabilidad social que nos concierne a todos.

BERNI: No, un momento; lo que decís es cierto hasta un punto, pero yo te voy a explicar por qué fue distinguido en esa Bienal Juanito Laguna. No niego que pudiera haber en los jurados (hombres cultos, informados y sensibles, además de especialistas en artes plásticas), una especie de sustrato humanista y social que, por alguna vía, Juanito haya movilizado y sacado a la superficie; pero el asunto es como más circunscripto, más específico. Sucede que hasta esa Bienal del 62 (la trigésima segunda, me parece), y sobre todo en las inmediatas que la precedieron, había un predominio del abstractismo sobre otras corrientes estéticas, si bien en la penúltima y en esa última, lo prevaleciente era el informalismo. Mirá, la Bienal era toda de una enorme monotonía. Lo mío era casi lo único verdaderamente diferente. El conjunto se vio entonces como algo revulsivo, no ya por el contenido solamente, sino por la intención expresiva, tanto en lo formal y en lo cromático, como por la manera en que habían sido incorporados y utilizados ciertos materiales. No digo que los contenidos no interesaran, pero lo que ellos vieron y distinguieron, fue el planteo innovador y original. Tal es así que la Bienal siguiente es ganada por Rauschenberg, un norteamericano, y la gana también con collages, emparentados lejanamente con la técnica que yo empleé en Juanito Laguna. Fijate que un crítico italiano, eminentísimo, Mario De Micheli, dice, hablando de esa Bienal del 62, que "el conjunto de Berni

fue prematuro" con respecto a toda la evolución que la pintura estaba haciendo por ese entonces.

V.: Aunque interesa el porqué de esa distinción, Antonio; aunque sea real e indiscutible toda tu explicación de ese porqué; aunque lo premiado en la Bienal sea el hecho estético revolucionario que proponía tu obra, lo cierto, evidente y rotundo, es que Juanito Laguna, un paria social, latinoamericano, es arrojado a la cara del mundo entero. ¿O no es así?

BERNI: Sí, sí, desde luego, no niego eso, pero no quería que se le atribuyese a la Bienal una intención que visiblemente no tuvo, ni que se le quitase otra que sí tuvo visiblemente. Porque si ellos vieron lo innovador de mi propuesta, es porque vieron las justas equivalencias estéticas entre el tema y su realización; la identificación ajustada entre el mundo de la miseria que representaba el personaje, y los míseros materiales de desperdicio extraídos de ese mundo y empleados con todo el rigor y con todas las reglas del arte. Porque si es verdad que Juanito es producto de un determinado medio social, también es cierto que yo lo vi y lo representé con autenticidad y con recursos de buena raza. Porque yo me metí en la realidad de Juanito Laguna y me identifiqué con ella, pero no me metí como sociólogo o como político, me metí como artista que soy, en mi funcionalidad específica de artista.

Juanito Laguna

V.: Sabés cómo surgió en vos Juanito Laguna, cuál fue su génesis?

BERNI: Bueno, no fue una cosa así, espontánea, surgida de buenas a primeras; fue como la culminación de una trayectoria de búsquedas; Juanito Laguna ya está

en las obras que pinté en Santiago del Estero por el 50; está en el "Team de fútbol" por ejemplo, cuadro que es anterior a Juanito Laguna.

V.: ¿Qué sentís vos por ese chico de las villas que es Juanito?

BERNI: Yo, a Juanito Laguna lo veo y lo siento como arquetipo que es; arquetipo de una realidad argentina y latinoamericana; lo siento como expresión de todos los Juanitos Laguna que existen. Para mí no es un individuo, una persona: es un personaje; y, como te dije ya, en él están fundidos muchos chicos y adolescentes que yo he conocido, que han sido mis amigos, con los que me he mezclado, con los que he jugado en la calle. También es una parte de mí mismo; no me identifico ni puedo identificarme totalmente con él, porque yo no fui un niño de las villas miseria; aunque fuera pobre en mi niñez, no pertenezco a su clase. Insisto: él no es una persona real y concreta sino un símbolo que yo agito para sacudir la conciencia de la gente. Porque yo puedo salvar a una persona, puedo salvar a dos personas, puedo salvar a diez, pero no puedo salvar a todo el resto, y a mí me interesa que todo el resto se salve.

V.: Bien, ¿pero qué sentimientos concretos te produce el personaje? ¿Lo querés, lo compadecés, le tenés simpatía? ¿Cómo es tu relación de artista con su creatura? Eso es lo que te pido que me precisés.

BERNI: Simpatía claro que le tengo; compasión, nunca; y quererlo sí, lo quiero. Es más que eso, quiero que para nadie sea un pobre chico, sino un chico pobre que rechaza como un agravio el que se lo considere y se lo siga considerando un pobre chico. Juanito Laguna no pide limosna, reclama justicia; en consecuencia pone a la gente ante esa disyuntiva; los cretinos compadecerán y harán beneficencia con los Juanitos Laguna; los hombres y mujeres de bien, les harán justicia. De eso se trata.

V.: Ese chico pobre te hizo rico a vos . . .

BERNI: Claro, sí, en más de un sentido. Los Juanitos Laguna han enriquecido a mucha gente y también a mí; pero yo no los he explotado, yo estoy reivindicándolos. ¿Quiénes han hecho a la Argentina, eh? La masa trabajadora, todo ese pueblo que ha puesto el hombro para hacer un país, con su sacrificio y su trabajo; lo han hecho los Juanitos Laguna que, apenas sus fuerzas se lo permiten, van a trabajar a las fábricas, al campo, donde sea.

V.: Para representar a Juanito Laguna, su mundo, su habitat, su entorno, dejaste prácticamente de lado la paleta convencional, los materiales, los soportes, las técnicas tradicionales de la pintura, y te estás sirviendo preponderantemente de los procedimientos del collage y el ensamblado en los que, por otra parte, sos un virtuoso atrevido y desprejuiciado; has construido tus cuadros con desperdicios del basural, acumulando, mezclando, relacionando, los desechos, sin ningún respeto sagrado por la alcurnia de los materiales pictóricos. ¿Qué te llevó a eso? ¿Cuál fue la idea rectora que te impuso esa conducta irreverante y violatoria?

BERNI: He tratado de explicarlo muchas veces y hasta he escrito sobre eso; creo que lo mejor es que te lea un trozo de un ensayo que es bien aclaratorio. Decidí vos si lo metés o no en el reportaje. Esperate, lo tengo bien a mano. *(Busca, pero le cuesta encontrarlo.)* Aquí está . . . Me parece que él párrafo es éste; no, no, es este pedacito, es corto, escuchá *(lee)*:

> *América pobre, con su pueblo nativo trashumante, llegado del fondo de las provincias interiores y del continente, pulula hoy en los suburbios de las nuevas capitales. Sin nada propio —salvo la fueza de trabajo—, escarnecido por el saqueo y la explotación, construye sus refugios miserables trasmutando cajones, latas inservibles y toda otra basura arrojada por el consumo de la ciudad burguesa, en viviendas, muebles y utensilios de cocina, como únicos bie-*

nes disponibles en su doméstica vida cotidiana. Instintivamente yo represento mi culpa dentro de la gran culpa social que ha provocado ese espectáculo cuyo lodo salpica ya a las otras clases vecinas. Una lata, una madera quemada, vanos y miseros, forman la materia y los colores de mi paleta que, al trasmutarse en la significación del ámbito de Juanito Laguna, logro la equivalencia (al revés) de la otra trasmutación de los objetos durante el metabolismo catabólico de su paso del departamento de lujo o de la fábrica a la tapera del bajio. Combino los rezagos por su color y materia en su posible funcionalidad expresiva, y con ellos voy construyendo el cuadro, poblándolo de crueles fantasmas sugeridos por una realidad total, bella y elegante pero llena de llagas infecciosas bajo la pulcritud de su vestido.

Hay más, pero creo que con esto es suficiente; aunque me parece que se entendería mejor aún si se añadiera a ese fragmento algo que digo un poco más adelante, con respecto a Ramona Montiel. Si te conviene, usalo: así el reportaje resulta también una especie de collage... ¿No? ¿Te lo leo?

Ramona Montiel

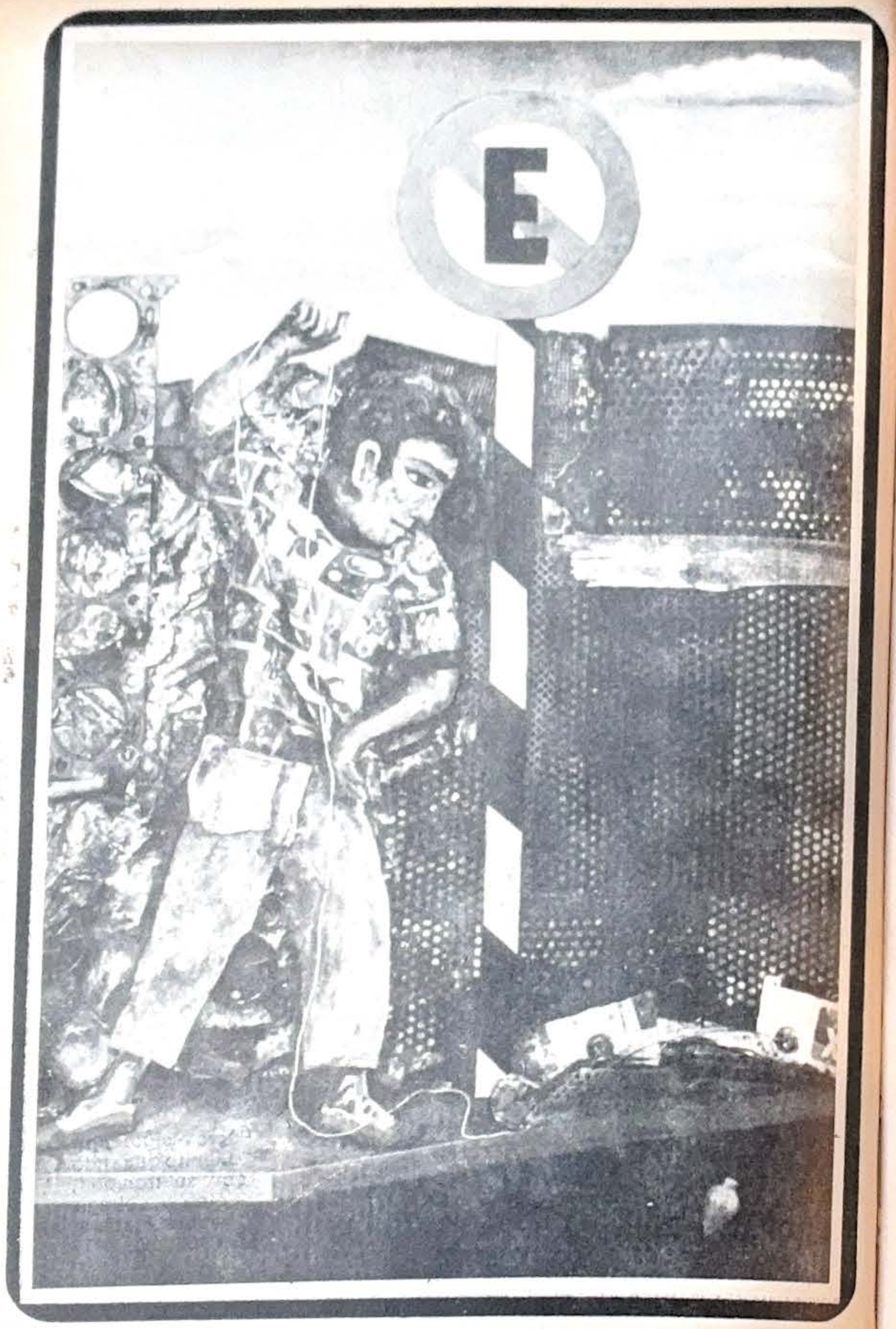
V.: Adelante. Además ya es hora de que aparezca Ramona.

BERNI: Es un poco más largo, pero se complementan. *(Lee):*

Ramona Montiel, el otro personaje de mi narrativa, motiva el empleo de elementos muy di-

Arriba:
"La familia del peón",
óleo sobre tela,
200 x 200 cm, 1975

Página siguiente:
"Juanito jugando
con su trompo",
óleo y collage
sobre madera,
160 x 105 cm, 1973



ferentes a los del mundo de Juanito, aunque el juego de mutación de objetos sea el mismo. Ella es el símbolo de otra realidad social cargada de miseria, ya no en el exclusivo plano material, como en el caso de Juanito, sino también en el otro, en el del espíritu, con sus desequilibrios neuróticos propios de una mujer de su condición social, atrapada por la telaraña de la sociedad de consumo. Ramona debe jugar un rol social y hacer públicamente lo que a escondidas practicaban muchas princesas, niñas del gran mundo y del submundo. Debe llenar el vacío dejado por éstas en el ámbito del erotismo. Lo hace como esclava, mimetizando con sus gestos y su físico, lo estrógeno buscado en el mercado de las promiscuas. En el apoteosis, el cuerpo de Ramona colgado en las gancheras de las revistas frívolas, es ofrecido a la libido pública a tanto el kilo. Ya no son las latitas y las maderas del rezago de los cuadros con el tema de Juanito, sino los vestidos de utilería, las falsas piedras preciosas y el brillo de los metales bañados en oro. Sus aventuras comienzan en fábricas y oficinas, su labor manual pierde importancia, sólo se destaca por sus grandes ojos, sus piernas bien contorneadas y sus pantorrillas moldeadas como botellas de champagne. Se inicia en su oficio y descubre que en las relaciones con patrones y gerentes de empresas su cuerpo puede serle mucho más rentable. Se deja seducir, le atrae el placer fácil y los juicios interesados sobre su belleza. La avidez sensual de los hombres determina su último destino. Se hace actriz y se posesiona de su rol en el espectáculo perverso de la urbe. Dos realidades humanas: Juanito y Ramona, diferentes en su forma pero semejantes en el contenido, porque ambos son víctimas de un desequilibrio antiquísimo dentro

de las sociedades de los hombres. La mutación de los objetos en los cuadros con el tema de Ramona es distinta, en cuanto a color y materia, a la operada en el ciclo de Juanito Laguna. Las sedas chillonas, las pasamanerías, el oropel, son incisivos en el sofisticado ámbito de Ramona. Goza de esta manera, y transitoriamente, del lujo imitativo de las vanidades del gran mundo. En la soledad desamparada de su habitación, la conciencia atávica de la culpabilidad, en Ramona fabrica monstruos alucinantes y tenebrosos y sus sueños de madrugada se pueblan de pesadillas, represiones y miedos ancestrales.
Mis monstruos polimatéricos titulados "La Voracidad" o "El Gusano triuntante", son materialización de esos dramáticos estados animicos. Es la realización corpórea de las imágenes difusas creadas por la subconciencia.

El artista

V.: Lo que acabás de leerme sobre Ramona contesta por anticipado preguntas que yo tenía y sentía que debía hacerte. No insisto, por lo tanto. Pero hay otras cosas sobre las cuales tus definiciones importan. La entrevista es ya bastante extensa y abundante en detalles y las interrogaciones que aún quedan en mi cuestionario tendrán prácticamente un sentido de cierre, de resumen final. ¿Podemos seguir?

BERNI: Por supuesto.

V.: ¿Qué es para vos ser artista?

BERNI: Ser artista, en el verdadero sentido de la palabra, con todas las consecuencias que implica emprender esa riesgosa manera de vivir, ser artista es una de las mayores formas de ser libre.

V.: ¿Por qué es así?

BERNI: A causa del carácter individualista que tiene la creación. Eso no sucede en algunas artes como el cine o el teatro, y en otras que dependen de toda una organización (económica o de otra naturaleza) condicionante. Yo te hablo como pintor, que es lo que mejor conozco; para mí es una de las pocas formas en el campo de la cultura en que el individuo puede expresarse con libertad.

V.: Sin embargo, vos mismo dijiste antes que, aun haciendo lo que se te da la gana, hay cosas que no podés mostrar. ¿No es esa una limitación de la libertad? O, para decirlo mejor, si hay cosas que podés mostrar y cosas que no podés mostrar, ¿no vive el pintor en una especie de libertad condicional?

BERNI: Lo primero es poder hacer una obra; lo segundo es poder mostrarla; sé bien, y creo que ya te lo dije, que el ciclo se cierra cuando la obra se expone públicamente, cuando se integra a la cultura y cumple su función social; pero una obra puede esperar, guardada, oculta, muchos años, siglos si hace falta, aunque no sea lo bueno ni recomendable; fatalmente, en un momento dado, se la podrá mostrar y cumplirá su rol. El pintor es independiente y libre por lo menos en su taller: hace su obra en la intimidad, a solas consigo mismo, y es lo único que, en principio, necesita; en cambio el teatro, por ejemplo, se hace sobre un escenario y ante el público; o eso o nada; si el teatro no se puede representar públicamente, no hay teatro.

V.: ¿No te parece demasiado resignada y demasiado mínima esa especie de libertad de alcoba?

BERNI: No; tal vez me parezca aberrante; pero no es una aberración del artista sino una aberración de la sociedad en que al artista le toca vivir. El artista no es culpable de la conducta represiva, censora o policíaca del sistema social. Y lo padece como cualquier otro ciudadano, ni más ni menos. Para el artista, esa mínima libertad de alcoba, como vos decís, no es un refugio

sino una conquista. Lo malo, lo terrible para un artista, no es tanto la censura, es la autocensura, que es mucho más eficaz, que se le mete hasta en los huesos y termina con el artista y con el hombre.

V.: Las apetencias burguesas del artista; ésas que se llaman fama, éxito, dinero, privilegios, ¿no condicionan también su libertad? ¿No corrompen al artista?

BERNI: Sí, claro; en la mayoría de los casos ocurre eso, no cabe duda.

V.: ¿No tenés vos apetencias burguesas? ¿No has entrado en el juego vos también?

BERNI: Claro que tengo apetencias burguesas; una parte mía ha entrado en el juego también. Es decir, yo estoy en una sociedad burguesa y, aunque el juego sea peligroso, no te queda otro remedio que jugarlo. Por otra parte, la sociedad burguesa ha creado cosas valiosas, bienes que para el hombre son importantísimos en todo el sentido de la palabra; sería infantil y torpe negarlo.

V.: ¿No afecta a tu conciencia que tu obra se convierta en un valor de cambio, que se cotice a altos precios, en pesos o en dólares?

BERNI: Yo ya me acostumbré a eso también. Es una gruesa realidad que me corresponde asumir sin vuelta de hoja. Yo no la puedo modificar; yo, personalmente, individualmente, quiero decir.

V.: No sólo la asumís, sino que la usufructuás . . .

BERNI: Por cierto; la sociedad en la que estoy viviendo me obliga, como obliga a un obrero, a ganarme el sustento. De hecho, yo no soy un obrero, pero la situación, vista como fenómeno de relación económica, es la misma. Se me paga por el producto de mi trabajo; más que a un obrero; sin duda mucho más; pero también hay que decir que durante muchísimos años, toda una vida, no se me pagó absolutamente nada. Y no es que ahora se me compense o recompense, no se trata de eso; ocurre sencillamente que mi obra entró a formar parte del fenómeno económico; en tal sentido, entró en la corriente de la oferta y la demanda y está sometida

a todas las leyes del caso. Es así, es un hecho que está fuera del control del artista mismo; no se lo puede impedir ni modificar . . .

V.: Podrías negarte a vender tu obra, por ejemplo; sería una manera de no entrar en el juego.

BERNI: Sí; y también podría negarme a mostrarla. ¿Y qué se obtiene con eso? Nada. Mientras uno vive, bueno, puede intentar hacerlo si eso le satisface. ¿Y después? Otros se ocuparán de mostrarla y de venderla. Para evitarlo, tendría que destruirla uno mismo; y si hay que destruirla, creo que es mejor no hacerla.

V.: ¿Qué le aconsejarías hoy a un artista joven? ¿Que entrara o que no entrara en el juego?

BERNI: Si es un temerario, le diría: "Tenés que tener en cuenta la perdurabilidad de tu quehacer artístico; si lo quemás inmediatamente, no te queda porvenir; entonces, como la vida es una estrategia, un estratagema también, como, según fue dicho ya por otros, 'el camino más corto entre dos puntos no es, *a veces*, la línea recta', no te hagás autosabotaje; luchá correctamente, empleá las mejores armas, las más eficaces, porque es difícil, muy difícil, pero no imposible llegar a ser".

V.: ¿Responde a esa estrategia a la que aludís el hecho de que vos expongás en las galerías obra ácida, cruel, revulsiva, y mandés a las trastiendas otro tipo de obra, muy digna también, pero como más aceptable?

BERNI: Yo sé que hay un tipo de obra que el público comprador, un cierto tipo de público comprador, no todo, acepta mejor; podría mostrar ese tipo de obras, porque si las he hecho, las he hecho con la misma dignidad y el mismo rigor que a las otras. Yo mando a trastienda no lo que es más aceptable, mando obras que por su índole, se salen del contéxto de lo que estoy mostrando en ese momento. Lo que yo no hago es halagar el gusto de nadie; hago lo que me gusta a mí, lo que tengo ganas y cuando tengo ganas; en ningún caso me permito hacer obras de compromiso bastardo, precisamente para no favorecer ningún tipo de distorsión de la sensibilidad.

para no echar leña al fuego. Si bien el artista necesita que le compren su obra para vivir de lo que produce, tiene una enorme responsabilidad moral y social. Yo, a los jóvenes artistas, les recomiendo que sean buenos estrategas de sí mismos y de su quehacer, no que entren en juegos sucios.

El Arte

V.: Es obvio que creés en el arte, Antonio, y en el rol sociopolítico del arte: por algo sos el artista que sos. Sin embargo hoy, buena parte de la juventud del mundo se aparta del arte, lo niega, lo cuestiona, lo encuentra perimido y hasta cómplice del establishment; *no cree en él como herramienta de transformación. ¿Qué opinás sobre eso?*

BERNI: Mirá, durante los sucesos de mayo del 68 en París, una mano anónima escribió sobre los muros de La Sorbona, en argot: una consigna que podría traducirse así, en lenguaje popular nuestro: *La mejor obra de arte es un adoquín arrojado a la jeta de un cana.* Muchos tomaron esa frase como que la juventud mandaba a guardar el arte. Yo, personalmente, vi en ella una implicancia mucho más profunda. A mi juicio, esa juventud estaba manifestando un rechazo de toda una forma de expresión humana que ya no servía a los fines perseguidos por esa juventud. No estaba negando al arte en sí, a la pintura en sí, a la cultura en sí, era una negación total. Pero era, sobre todo, una negación del uso que se estaba haciendo del arte hasta ese momento, y una condenación del arte puro, del arte por el arte, del arte para no decir nada. En cierto sentido esa pequeña frase, que tuvo una extraordinaria repercusión mundial, fue como un manifiesto estético. La juventud estaba

pidiendo otro arte; y sigue pidiéndolo, con toda razón. Ese siempre es un buen desafío y un compromiso enriquecedor para cualquier artista. Pero también pide que se le de al arte un uso diferente, un uso más activo como instrumento para la transformación de la sociedad, que es lo mismo que pide el artista, en definitiva.

El uso del arte

V.: En ese sentido el artista Antonio Berni, con toda su lucidez y en la plenitud de su conciencia, hace una obra que es un adoquín —uso tu metáfora— pero no lo arroja; arrojarlo es tarea de otros, ¿no?

BERNI: No, sí lo arrojo; pero no contra alguien determinado; la obra de arte no es un proyectil que se dirige a un objetivo fijo y se acabó; sale en todas las direcciones. A la propia juventud también le llega una parte. Cuando yo pinto "Los indiferentes", algo estoy queriendo decir, me parece... Cuando pinto Juanito Laguna, pinto una miseria objetiva, hecha de elementos miserables, es cierto; pero hay otra miseria que no es objetiva y que es más cruel, si se quiere: es la miseria moral; esa miseria está patente, por ejemplo, en un cuadro como "Los maniquíes vivientes". Yo golpeo con eso, pero ¿a quiénes? A toda una sociedad, principalmente a los que padecen esa miseria moral; y también estoy dando un alerta a aquellos que pueden un día llegar a padecerla; y hago una advertencia a quienes tienen la posibilidad y, por tanto, la responsabilidad de evitarla. El arte debe ser usado socialmente: ningún artista se puede negar a eso; a lo único que se debe negar un artista es a que lo usen a él.

V.: Es por todo eso que vos sos y te sentís un hombre y un artista de vanguardia, hasta un pionero, si se quiere. ¿No es así?

BERNI: Bien, cada uno tiene su vanidad; pero que, en algunas cosas soy un pionero, de eso no cabe la menor duda. Yo, por ejemplo, recibí de Europa, del arte y de la cultura europeos, grandes enseñanzas que reconozco. Pero también sé que se las devolví. No hay que olvidar que cuando yo hice mi muestra del 55 en París, aquella prologada por Aragon que ya comentamos, yo llevaba una propuesta artística de nuevo tipo. El arte europeo, por entonces, estaba enteramente bajo el dominio del abstractismo y del informalismo, y yo presentaba una obra que rompía con los criterios dominantes, porque yo irrumpía con una pintura narrativa y de crítica social. Veinte años después, me doy cuenta de que yo estaba en lo cierto y que, en ese aspecto, fui lo que se dice un primer adelantado. Ahora, en estos momentos, y ya desde los episodios del 68 que comentamos recién, el arte narrativo y de crítica social cobró un gran auge en el mundo entero y se ha desplegado en una multiplicidad de manifestaciones que revelan, bien a las claras, que es, hoy, la corriente artística más poderosa, nueva y vital.

En lo íntimo

V.: ¿Estás satisfecho, Antonio? ¿Sos feliz?

BERNI: Estoy satisfecho en la medida que hice todo lo que pude y lo mejor que supe hacerlo; pero sé que me queda mucho por hacer todavía, que tengo cuerda

"La siesta tropical",
dibujo, lápiz-tinta,
50 x 65 cm, 1975

"El mundo prometido
a Juanito Laguna",
collage, 300 x 400 cm, 1962

para rato, como se dice vulgarmente. Y en ese sentido soy feliz. Ahora, claro, la felicidad absoluta no existe, ya se sabe. Pero me siento bien, porque me siento tan creativo como en los comienzos de mi carrera, porque siento que esa cuerda no se me ha aflojado todavía. Eso me pone muy feliz.

V.: ¿Te quedan cosas por aprender?

BERNI: Muchas, muchísimas cosas. Ahí sí, ¿ves? Ese es un motivo de preocupación para mí; siento que no me queda tiempo para aprender todo lo que quisiera.

V.: He hecho esta misma pregunta que te haré ahora a otros artistas. La repito porque me importa mucho tu respuesta: Si no amaras, ¿podrías pintar?

BERNI: La pintura es una forma del amor. Una forma de trasmitir el amor a través del arte. Es también amor por el arte, independientemente del amor personal que uno pueda o no tener. En mi caso, por ejemplo, tengo el amor que cotidianamente vivo con Sunula. Pero a través del arte manifiesto otro amor, del que también forma parte seguramente el amor a mi mujer. El amor a la justicia, el amor a la libertad, son otras formas del amor. Si no hay amor que trasmitir, no hay pintura, no hay arte, no hay nada.

Homenaje

V.: Ahora la pregunta final, Antonio: Si tuvieras que hacer un gran homenaje, tal vez el mayor homenaje de tu vida, ¿a quién o a quiénes homenajearías con tu obra? ¿A quién le entregarías tu obra?

BERNI: A una persona, no. Entregaría mi obra al pueblo; al pueblo trabajador, específicamente; primero al pueblo de mi país, después al de todo el mundo. La obra

de arte no puede ser patrimonio de nadie, ni entregada a nadie en particular, porque el arte es universal. Esa es su esencia y así debe ser entendido.

Buenos Aires
19 de abril de 1976

DATOS BIOGRAFICOS

ANTONIO BERNI nació el 14 de mayo de 1905 en Rosario, República Argentina, Don Napoleón Berni, su padre, inmigrante italiano y sastre de profesión, lo registró civilmente bajo el nombre de Deliso Antonio; el primero de esos nombres —que el pintor jamás usó— es posiblemente una fantasía inescrutable del padre, quien, obedeciendo a otro capricho curioso pero descifrable, llamó Victor Hugo Zola Berni al primero de sus tres hijos argentinos; Elvira se llama su segunda hija; Antonio es el menor de los hermanos. Margarita Picco, la madre del artista, es natural de Roldán, provincia de Santa Fe y fue la segunda esposa de Don Napoleón, viudo de un primer matrimonio en Italia, del cual también tuvo descendencia.

Berni, a su vez, contrajo tres matrimonios; el primero, en 1929, con Paule Cazenave, una francesa de la cual tuvo una hija: Hélène; el segundo, en 1950, con Nélida Gerino, que le dio su segundo y último hijo: José Antonio; su esposa actual es Silvina Victoria, más conocida por su apodo de Sunula (Señorita, en lengua quechua).

La iniciación de Berni en el arte se produce en el taller de vitrales de Buxadera & Cía., en Rosario; Buxadera padre, un artesano catalán, es su primer guía en el arte y en el oficio; simultáneamente asiste a los cursos de dibujo y pintura para jóvenes que se dictan en el Centro Catalá de la misma ciudad; otros dos maestros catalanes, Eugenio Fornels y Enrique Munné, son quienes le orientan en su aprendizaje del arte.

Es precisamente por iniciativa y empeño de Fornels que Berni realiza su primera muestra de paisajes, pintados al óleo, en una galería ya desaparecida de su ciudad natal, en 1920 ó 1921 (la fecha exacta se ha perdido), vale decir cuando el joven artista no cuenta más de 15 ó 16 años.

En 1925 obtiene una beca del Jockey Club de Rosario para proseguir durante un año sus estudios de pintura en Europa. Va a España y luego a Francia; se establece en Paris y comienza a estudiar en la escuela de André Lhote y simultáneamente con Othon Friesz, en la Grande Chaumière. Conoce los célebres museos del viejo mundo, y toma contacto con los más activos movimientos de vanguardia, y descubre a algunos de los mayores artistas de nuestro tiempo: Picasso, Braque, de Chirico, Bourdelle, Marinetti. Viaja por Italia, Bélgica y Holanda.

En 1927 y en la ya desaparecida Sociedad Amigos del Arte de Buenos Aires, Berni expone con Spilimbergo, Basaldúa, Butler y Badi —camaradas de indagaciones, noches y correrias en Paris—, una primera muestra de su pintura europea.

Berni puede proseguir sus estudios en Europa, gracias a una nueva beca que, por dos años, le concede el Gobierno de la Provincia de Santa Fe. En 1928 se produce su encuentro con los surrealistas, robusto y convulsivo movimiento que revoluciona el arte de Berni y ejerce en él una gravitación decisiva; conoce y traba amistad especialmente con Louis Aragon y frecuenta a Henri Lefebvre.

Regresa a Argentina en 1930 y se reinstala en Rosario. Hacia 1932 expone nuevamente en Amigos del Arte, en Buenos Aires, un primer conjunto de su pintura surrealista compuesto por óleos, collages y fotomontajes, anticipatorios de una modalidad técnica que será una de las constantes de toda su obrà posterior. En ese mismo período, acompañado por jóvenes artistas de su ciudad, funda un grupo al que Berni denomina "Nuevo Realismo", esencialmente doctrinario, programáticamente distinto del realismo socialista y hasta opuesto a él. Berni, considerado por la critica como el primer surrealista de América Latina, no abjura de los aportes de esa escuela, pero su obra se transforma sustantivamente. El nuevorrealismo de su cuño es, en verdad, el genuino origen de una obra autónoma, rigurosamente personal, cuya evolución no ha cesado y continúa profunizándose en los dias presentes del maestro quien, en términos de catalogación rigurosa, prefiere que su obra sea situada en la gran corriente del realismo narrativo de intención social, recusando toda tentativa de inclusión en una escuela determinada, por muy digna que ella sea; es forzoso admitir que tiene razón, si uno toma en cuenta su extraordinaria y heterodoxa movilidad de creador, su polimorfismo, su estética insurrecta, su inconcesiva defensa de la libertad de creación, sistema vertebral de toda su ejecutoria.

Al mismo tiempo Berni se erige en paladin y defensor de la llamada pintura pública, de rotundo contenido sociopolítico, cuya caracteristica principal es la gran composición, en lienzos de dimensiones "heroicas", que el artista cultiva tesonera e infatigablemente hasta el dia de hoy.

Entre 1935 y 1946 es profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires. En ese lapso es, a la vez, activo expositor en muestras individuales y colectivas.

En 1943 obtiene el Gran Premio Nacional de pintura.

Dos años antes, en 1941, la Comisión Nacional de Cultura, le otorga nombramiento para estudiar el arte americano, pre y post-colonial y viaja por la costa del Pacifico. Fue presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y es miembro de la Academia de Diseño de Florencia.

Entre 1955 y 1960, expone en Paris, Bucarest, Varsovia, Praga y Moscú.

En 1962 llega su definitiva consagración internacional al obtener, por su conjunto de pinturas y grabados sobre el tema de "Juanito Laguna", el Gran Premio de Grabado de la Bienal de Venecia.

A partir de entonces se suceden cuantiosos y archimerecidos reconocimientos, premios, distinciones, invitaciones para exponer en todo el mundo, publicaciones, estudios diversos sobre su obra, filmes y canciones que le son consagrados, de todo lo cual se ofrece por separado, en este mismo libro, una escueta sinopsis.

En 1974, Imagen, Galería de Arte, editora a la vez de esta colección, tuvo el honor de reeditar su muestra surrealista del 32, complementada por un conjunto de collages actuales. Las obras reproducidas en este volumen forman parte de la segunda muestra individual de Antonio Berni en dicha Galería, coincidente con la presentación de este libro en el mes de mayo de 1976.

PRINCIPALES EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1928 * Salón Nancy, Madrid.
1932 * Amigos del Arte, Buenos Aires.
1938 * Amigos del Arte, Montevideo.
1955 * Galerie Creuze, Paris; presentada por Louis Aragon.
1956 * Muestra Itinerante; Berlín, Bucarest y Varsovia.
1958 * Moscú.
1963 * Galerie du Passeur, Paris.
* Museo de Arte Moderno, Miami.
1964 * Museo de Arte Moderno, Santiago de Chile: retrospectiva.
1965 * Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires: retrospectiva.
1966 * Museo de Trenton, Nueva Jersey: retrospectiva.
* Huntington Hartford Gallery, Nueva York: retrospectiva.
* Galleria Due Mondi, Roma; presentada por Mario De Micheli.
1967 * Palacio de Bellas Artes, México: retrospectiva.
* Galería Rubbers, Buenos Aires: "La Caverna de Ramona".
1968 * Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro: retrospectiva.
1969 * Galería El Taller, Buenos Aires: retrospectiva del período surrealista.
* Teatro Opera, Buenos Aires: espectáculo auspiciado por el Centro de Arte y Comunicación.
1970/71 * Expo-Show, Buenos Aires: "El Mundo de Ramona".
* Museo de Arte Moderno de la Villa de París, sección A.R.C.: retrospectiva.
1973 * Galerie Atelier Jacob, Paris; presentada por Pierre Gaudibert.
* Galería Rubbers, Buenos Aires.
* Galerie L'Oeil Ecoute, Lyon.
1974 * Galería del Mar, Mar del Plata.
* Galería Renom, Rosario.
* Wells, Gallery, Ottawa.
* Galerie Jolie, Quebec.
* Imagen Galería de Arte, Buenos Aires: retrospectiva del período surrealista y collages actuales.
1975 * Galleria Zanini, Roma.
* Galería Rubbers, Buenos Aires: "Antonio Berni y la música popular".
1976 * Imagen Galería de Arte, Buenos Aires.

PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS

1955 * Maison de la Pensée, Paris: "Homenaje a Machado".
1962 * Museo de Arte Moderno, Paris: "Arte Latinoamericano".
* Bienal Internacional de Venecia.
1963 * Galerie Kaganovitch, Paris: "Tres críticos —Lassaigne, Ragon y Schneider— presentan a un grupo de pintores".
* Salón de Mayo, Paris.
* Bienal Internacional del Grabado, Ljubljana, Yugoeslavia.

1964 * Bienal Internacional del Grabado, Tokio.
* Walker Art Center, Minneapolis: "El Arte argentino, hoy".

1965 * Museo de Arte Moderno, Paris: "Mitologias cotidianas", presentada por Gérald Gassiot - Talabot.
* Lund Konsthall, Estocolmo: "El maravilloso Moderno", presentada por Jean-Jacques Léveque.
* Museo de Arte Moderno, Paris: "Arte Latinoamericano".
* Bienal Internacional del Grabado, Ljubljana, Yugoeslavia.

1967 * Museo de Arte Moderno de la Villa de Paris: "El Mundo en cuestión", organizada por Gérald Gassiot - Talabot.
* Palais de Glace, Paris: "La Naturaleza Moderna", presentada por Michel Ragon y Pierre Restany.
* Museo de Artes Decorativas: "La Historieta y la Figuración Narrativa", organizada por la SOCERLID y Gérald Gassiot - Talabot.
* Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires: "El Surrealismo en Argentina".

1969 * Galeria Bonino, Buenos Aires: "Arte y Cibernética", presentada por Jorge Glusberg.

1970 * Caracas: "Arte y Cibernética", presentada por Jorge Glusberg.

PREMIOS PRINCIPALES

1925 * Premio del Salón Nacional de Buenos Aires.

1940 * Primer Premio del Salón Nacional de Buenos Aires.

1943 * Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Buenos Aires.

1960 * Premio de Honor del Salón Internacional de Buenos Aires.

1962 * Gran Premio Internacional del Grabado, Bienal de Venecia.

1965 * Premio de la Comisión Cultural, Bienal Internacional del Grabado, Ljubljana.

1966 * Premio de la Bienal Internacional del Grabado, Cracovia.

1967 * Premio de la Exposición Intergrática, Berlin.

OBRAS EN MUSEOS

* Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
* Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
* Principales museos provinciales argentinos.
* Museo Nacional de Arte Moderno, Nueva York.
* Museo Municipal de Saint-Denis, Francia.
* Museo Nacional de Montevideo, Uruguay.
* Museo de Ostende, Bélgica.

TEXTOS DE BERNI

* "Siqueiros y el arte de masas", Nueva Revista, Buenos Aires, 1935.
* "El pintor colonial Melchor Pérez de Holguin", La Prensa, Buenos Aires, 15 de febrero de 1942.
* "Goribar, pintor de Quito", La Prensa, Buenos Aires, 31 de mayo de 1942.
* "La cultura de Quito en la época colonial", La Prensa, 25 de abril de 1943.
* Textos prologales en catálogos de muchas de sus exposiciones personales, como: presentación de su muestra en Galeria El Taller, Buenos Aires, 1969; presentación de su muestra en Galeria del Mar, Mar del Plata, 1974; presentación de su muestra en Imagen Galeria de Arte, Buenos Aires; 1974.

LIBROS ILUSTRADOS POR BERNI

* *"Villa Cartón bajo los Astros", de Sigfrido Radaelli, 1966.*
* *"Hojas de Hierba", de Walt Whitman, traducción de Jorge Luis Borges; Juárez Editor, Buenos Aires, 1967.*
* *"Poesía", de Rafael Squirru, Juárez Editor, Buenos Aires, 1970.*

MURALES REALIZADOS POR BERNI

* *Casa de don Natalio Botana, Don Torcuato, Buenos Aires, en equipo con David Alfaro Siqueiros, Lino Spilimbergo, Enrique Lázaro y Juan C. Castagnino.*
* *Galeria Pacifico, Buenos Aires.*

BIBLIOGRAFIA

* *José León Pagano, "Arte de los Argentinos", Buenos Aires.*
* *Julio Rinaldi, El Mundo, Buenos Aires, 9 de junio de 1936.*
* *Geo-Dorival, "Antonio Berni", Ediciones Kraft, Buenos Aires, 1944.*
* *Roger Pla, "Antonio Berni", Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.*
* *Gérald Gassiot-Talabot, L'Arc, nº 20, París.*
* *Louis Aragon, Les Lettres Françaises, 3 de febrero de 1955.*
* *Louis Aragon, catálogo de la muestra en Galerie Creuze, Paris, 1955.*
* *Córdova Iturburu, "Berni, un Realismo Representativo", diciembre de 1961.*
* *Jorge Romero Brest, catálogo de la Bienal de Venecia, 1962.*
* *Michel Ragon, Arts, Nos. 880 y 881, septiembre de 1962, Paris.*
* *Michel Ragon, "Naissance d'un Art Nouveau", Ediciones Albin Michel, Paris, 1963.*
* *Anuario Bolaffi, Torino, 1963.*
* *Rafael Squirru, Aujourd'hui, nº 45, Paris.*
* *Rafael Squirru, Américas 1964, U.S.A.*
* *Ernesto Schoo, Primera Plana, abril de 1965, Buenos Aires.*
* *Pierre Restany, Planeta nº 5 (edición española).*
* *Romualdo Brughetti, "Historia del Arte en la Argentina", Editorial Promaca, México, 1965.*
* *Gérald Gassiot-Talabot, "La figuration narrative dans l'art contemporain", en Quadrum, 1965.*
* *Mario De Micheli. "Saluto a Berni", catálogo de la muestra en Galleria Due Mondi, Roma, 1966.*
* *Ernesto Sábato y Ernesto Schoo, "Ramona Montiel", Ediciones El Mate, Buenos Aires, 1966.*
* *Rafael Squirru, catálogo de la muestra en la Huntington Hartford Gallery, Nueva York, 1966.*
* *Enrico Crispolti, catálogo de la muestra de L'Aquila, 1966.*
* *Sergio Leonardo, La Nación, Buenos Aires, julio de 1966.*
* *Jean-Jacques Léveque, catálogo de la muestra en Galerie des Arts, Paris, 1966.*
* *Aldo Pellegrini, "Panorama de la Pintura Argentina Contemporánea", Editorial Paidós, Buenos Aires, 1967.*
* *Jorge Romero Brest, catálogo de la muestra "El Arte de Antonio Berni", Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1967.*
* *Gérald Gassiot-Talabot, en Art et Contestation, Editions de la Connaissance, Bruselas, 1968.*
* *"Enciclopedia del Arte en América", Ediciones Omeba, Buenos Aires, 1968.*
* *Rafael Squirru, "Berni", acompañado de diapositivas, Ediciones Arte Americano, Montevideo, 1968.*

* Michel Ragon, "Vingt-cinq ans d'Art Vivant", Editions Casterman, Paris, 1969.
* Leopoldo Castedo, "A History of Latin American Art and Architecture", Pall Mall Press, Londres, 1969.
* "Festival de Fort-Boyard", Ediciones Il Punto, Torino, 1970.
* Gérald Gassiot-Talabot, en Depuis 45, tomo II, Editions de la Connaissance, Bruselas, 1970.
* Michel Troche, "Antonio Berni", Opus International nº 24-25, Paris, mayo de 1971.
* Michel Troche y G. Gassiot - Talabot, "Berni", Editions Georges Fall, Paris, 1971.
* José Viñals, "Etica de una Antiestética", catálogo de la muestra en Imagen Galería de Arte, Buenos Aires, 1974.
* Rafael Squirru, "Berni", Ediciones Dead Weight, Buenos Aires, 1975.
* Rafael Alberti, "Antonio Berni de antes y de ahora", poema, en el catálogo de la muestra en Galleria Zanini, Roma, 1975.

DISCOS SOBRE JUANITO LAGUNA

* "Juanito Laguna remonta un barrilete". Aire de Huella. Hay dos registros, uno interpretado por Mercedes Sosa; el otro por Ginamaria Hidalgo. Música, Iván Cosentino. Letra, Hamlet Lima Quintana.
* "Juanito Laguna ayuda a su madre", Tango, interpretado por Astor Piazzolla y Amelita Baltar. Música, Astor Piazzolla. Letra, Horacio Ferrer.
* "Juanito Laguna se baña en el rio", Tango, interpretado por Graciela Susana. Música, Hilda Herrera. Letra, Antonio Nella Castro.
* "La Navidad de Juanito Laguna", Zamba. Hay dos registros, uno interpretado por Mercedes Sosa, el otro por el Dúo Salteño. Música, Gustavo Leguizamón. Letra, Manuel J. Castilla.
* "La familia de Juanito Laguna", Milonga, interpretada por Jorge Cafrune. Música, Juan José Botelli. Letra, José Rios.
* "Juanito se salva de la inundación", Canción. Hay tres registros, interpretados uno por Eduardo Falú, el otro por Mercedes Sosa y el tercero por Los Fronterizos. Música, Eduardo Falú. Letra, Jaime Dávalos.

En preparación:

* "Juanito Laguna y el último payador". Milonga. Música, Oscar Valles. Letra, Atahualpa Yupanqui.
* "El astronauta saluda a Juanito Laguna". Canción. Música, José Núñez. Letra, Ariel Petrocelli.